UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

PROGRAMA DE DOCTORADO: “LENGUAS Y CULTURAS”

TESIS DOCTORAL

**LA MÚSICA DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA: UN
CORDOBÉS ENTRE ÉPOCAS (1716-1804)**

“VILLANCICOS Y CANTADAS”

Doctoranda

M^a ASUNCIÓN ONIEVA ESPEJO

Director

Dr. D. RAMÓN ROMÁN ALCALÁ

CÓRDOBA, 2012

TÍTULO: *La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804): “villancicos y cantadas”*

AUTOR: *María Asunción Onieva Espejo*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2012
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es

ARCHIVOS DE AUDIO DISPONIBLES EN: <http://hdl.handle.net/10396/7726>

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL.....	p. 1
AGRADECIMIENTOS.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13

PRIMERA PARTE

FUNCIONAMIENTO Y PROTAGONISTAS DE LA CAPILLA MUSICAL DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA (1752-1780)

Capítulo I. PANORAMA ARTÍSTICO DE LA CIUDAD.....	21
--	----

1. Introducción.....	21
1.1. Música y músicos en el contexto de la ciudad.....	24
1.2. Breve reseña sobre el teatro en Córdoba.....	34
2. El Coro de canto llano de la Catedral.....	36
2.1. Los Capellanes de veintena.....	37
2.2. El Sochantre.....	46
2.3. Las Capellanías perpetuas relacionadas con la música.....	50
2.3.1. Las Capellanías de Santa Inés.....	50
2.3.2. Las Capellanías de San Acacio.....	52
2.3.3. Las Capellanías de San Antonino.....	55
2.3.4. La Capellanía de Altar de San Dionisio.....	56
2.3.5. Las Capellanías de San Pedro.....	56
3. Organistas, acólitos y mozos de coro.....	60
3.1 Organistas.....	60
3.2. Los acólitos.....	67
3.3. Los mozos de coro.....	72

Capítulo II. LA CAPILLA DE MÚSICA PROPIAMENTE DICHA.....	87
--	----

1. El Maestro de Capilla.....	88
2. Los cantores de polifonía.....	97
2.1. Tiples.....	100
2.2. Contraltos.....	104
2.3. Tenores.....	107
2.4. Bajos.....	112
3. Los instrumentistas (ministriles).....	115
3.1. De cuerda: violín, violón, contrabajo y arpa.....	116
3.2. De viento: flauta travesera, oboe, bajón (fagot), trompa y clarín.....	121
4. Régimen interno para la provisión de plazas vacantes en la Capilla de música.....	133
4.1. Provisión de vacantes.....	133

4.2. Las ayudas de costa.....	139
4.3. Licencias y permisos por enfermedad.....	141
4.4. Sanciones y despidos.....	144
Capítulo III. LA ACTIVIDAD MUSICAL DE LA CAPILLA DE MÚSICA.....	147
1. El Coro como lugar destinado al culto.....	147
1.1. La música en los divinos oficios como un reflejo del cielo.....	148
1.1.1. Primer luneto del lado del Evangelio.....	149
1.1.2. Primer luneto del lado de la Epístola.....	150
1.1.3. Segundo luneto del lado del Evangelio.....	151
1.1.4. Segundo luneto del lado de la Epístola.....	152
1.1.5. Tercer luneto del lado del Evangelio.....	152
1.1.6. Tercer luneto del lado de la Epístola.....	153
1.1.7. Cuarto luneto del lado del Evangelio.....	154
1.1.8. Cuarto luneto del lado de la Epístola.....	155
1.2. Traslado del Coro por la construcción de la nueva sillería.....	158
1.3. Solemnidad conmemorativa del nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba.....	161
2. Repertorio musical de la Capilla.....	162
2.1. El canto llano.....	162
2.2. El canto de órgano.....	164
2.3. La música a papeles.....	166
3. Festividades en las que participaba la Capilla de Música.....	170
3.1. Fiestas fijas.....	175
3.2. Fiestas movibles.....	184
4. Casos extraordinarios en los que se requería la actuación de la Capilla de Música.....	185
4.1. Rogativas y acción de gracias.....	186
4.1.1. Rogativa por agua en tiempo de sequía.....	186
4.1.2. Acción de gracias por algún beneficio público.....	187
4.2. Procesiones.....	187
4.2.1. Procesión general de rogativa.....	188
4.2.2. Procesión general de acción de gracias.....	190
4.2.3. Procesión del Corpus.....	190
4.3. Juramento y posesión de un nuevo Obispo.....	193
4.4. Funerales y exequias.....	193
4.5. Otros casos excepcionales.....	193

SEGUNDA PARTE

JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA: SUS VILLANCICOS Y CANTADAS

Capítulo I. DATOS BIOGRÁFICOS.....	199
---	------------

1. Infancia, primeros años y magisterio en Segovia.....	199
2. Su magisterio en la Catedral de Córdoba.....	205
3. Su actividad en la Catedral a partir de su jubilación.....	212
Capítulo II. EL VILLANCICO.....	217
1. Breve recorrido histórico sobre el origen y desarrollo del villancico hasta su apogeo en el Siglo de Oro.....	217
2. El villancico eclesiástico barroco.....	219
2.1. Primeras manifestaciones religiosas.....	219
2.2. El villancico en la liturgia.....	220
2.3. Características generales de los villancicos.....	222
3. Forma y diferencias estilísticas del villancico. La Cantada.....	224
3.1. Reflexión sobre la forma poética y musical de los villancicos.....	224
3.2. Tipos formales del villancico.....	228
3.2.1. Tipo formal I.....	228
3.2.2. Tipo formal II.....	228
3.2.3. Tipo formal III.....	228
3.2.4. Tipo formal IV.....	228
3.2.5. Tipo formal V.....	228
3.3. Diferencias estilísticas de los villancicos.....	228
3.3.1. Rorros.....	229
3.3.2. Quedititos.....	229
3.3.3. Negrillas.....	229
3.3.4. Bailetes.....	230
3.3.5. Batallas.....	230
3.3.6. Juguetes.....	231
3.3.7. Xácaras.....	231
3.3.8. Tonadilla.....	234
3.3.9. Pastorela.....	235
3.3.10. Cantada.....	238
4. Características musicales generales de los villancicos del siglo XVIII.....	238
5. Consideraciones sobre la música y los intercambios musicales entre España y Perú durante el virreinato.....	241
5.1. Importancia de la música en la catequización de la población indígena.....	241
5.2. Papel que desempeñan las órdenes religiosas en la difusión de la música.....	243
5.3. Notas sobre los intercambios musicales entre España y Perú.....	245
Capítulo III. LOS TEXTOS DE LOS VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA.....	249
1. Aspectos destacables de la poesía del siglo XVIII.....	250
2. Los Pliegos de letras de villancicos.....	250

3. Clasificación de los villancicos según su temática.....	259
3.1. Villancicos líricos.....	259
3.2. Villancicos narrativos y descriptivos.....	260
3.3. Villancicos teatrales o dramatizados.....	260
4. Estructuras métricas de los villancicos.....	261
4.1. Versos.....	261
4.1.1. Bisílabos y trisílabos.....	261
4.1.2. Tetrasílabos.....	262
4.1.3. Pentasílabos.....	262
4.1.4. Hexasílabo, heptasílabo y octosílabos.....	263
4.1.5. Decasílabos.....	263
4.1.6. Endecasílabos.....	263
4.1.7. Dodecasílabos.....	264
4.2. Estrofas.....	264
4.2.1. Pareados.....	264
4.2.2. Tercetos y tercerillas.....	264
4.2.3. Estrofas de cuatro versos: Cuartetas, redondillas, cuartetos y serventesios.....	265
4.2.4. Quintillas.....	265
4.2.5. Estrofas de seis y siete versos: Sextillas, sextetos y septetos.....	266
4.2.6. Estrofas de ocho, nueve y diez versos.....	266
4.2.7. Otras estrofas mayores.....	267
4.2.8. Algunas formas especialmente representativas: Silvas, romances y seguidillas.....	268
5. Principales recursos estilísticos.....	269
5.1. Figuras fonéticas.....	269
5.1.1. Paronomasia y juego de palabras.....	269
5.1.2. Aliteración.....	270
5.1.3. Semejanza fónica.....	270
5.2. Figuras morfosintácticas.....	270
5.2.1. Paralelismo.....	270
5.2.2. Quiasmo.....	271
5.2.3. Anáfora.....	271
5.2.4. Hipérbaton.....	271
5.2.5. Epíteto.....	272
5.2.6. Elipsis verbal.....	272
5.3. Figuras semánticas.....	272
5.3.1. Apóstrofe.....	272
5.3.2. Hipérbole.....	273
5.3.3. Antítesis.....	273
5.3.4. Metáfora.....	274
5.3.5. Perífrasis.....	275
5.3.6. Paradoja.....	276

Capítulo IV. LA MÚSICA DE LOS VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA.....277

1. Localización de villancicos y cantadas.....	277
2. Clasificación de los villancicos.....	278
2.1. Estructuras tradicionales castellanas.....	278
2.2. Estructuras italianas.....	279
2.3. Estructuras combinadas castellano-italianas.....	279
3. Características musicales generales de las secciones de villancicos y cantadas.....	281
3.1. Introducción.....	281
3.2. Estribillo.....	282
3.3. Coplas.....	285
3.4. Recitados.....	289
3.5. Arias.....	290
4. Las voces.....	291
4.1. Soprano.....	292
4.2. Contralto.....	294
4.3. Tenor.....	295
4.4. Bajo.....	296
5. Los instrumentos.....	297
5.1. Los violines.....	298
5.2. El violón y contrabajo.....	300
5.3. Trompas y clarines, bajones y oboes.....	300
5.4. Arpa y órgano.....	303
6. El ritmo, la melodía y la armonía.....	306
7. Tonalidades, tiempos, matices y otros aspectos gráficos y expresivos.....	315
8. La textura.....	318
9. Relaciones entre texto y música.....	319

TERCERA PARTE

EDICIÓN, ANÁLISIS Y DOCUMENTO SONORO DE VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

Capítulo I. Criterios de selección, transcripción, edición, grabación y análisis de villancicos y cantadas.....335

1. Criterios de selección de obras.....	335
2. Criterios de transcripción musical y grabación.....	335
3. Criterios de análisis.....	336

Capítulo II. Transcripción, edición y análisis del villancico a 4 “Jardinerito del huerto cerrado” a la Purísima Concepción.....339

1. Texto.....	340
---------------	-----

2. Análisis métrico.....	340
3. Edición musical.....	342
4. Análisis musical.....	358
Capítulo III. Transcripción, edición y análisis del villancico a 3 “Mi Sol, favor te pido” al Nacimiento.....	365
1. Texto.....	366
2. Análisis métrico.....	367
3. Edición musical.....	368
4. Análisis musical.....	390
Capítulo IV. Transcripción, edición y análisis del villancico de tonadilla a 9 “Pascual está aquí” al Nacimiento.....	395
1. Texto.....	396
2. Análisis métrico.....	397
3. Edición musical.....	399
4. Análisis musical.....	428
Capítulo V. Transcripción, edición y análisis del villancico a 4 “Hoy Amor a los hombres” al Santísimo Sacramento.....	435
1. Texto.....	436
2. Análisis métrico.....	436
3. Edición musical.....	438
4. Análisis musical.....	463
Capítulo VI. Transcripción, edición y análisis del villancico a 4 “A la lid, al arma tocan” al Santísimo Sacramento.....	467
1. Texto.....	468
2. Análisis métrico.....	469
3. Edición musical.....	470
4. Análisis musical.....	507
Capítulo VII. Transcripción, edición y análisis de la cantada a solo “Eternamente triste” a la Purísima Concepción.....	513
1. Texto.....	514
2. Análisis métrico.....	514
3. Edición musical.....	516
4. Análisis musical.....	556
Capítulo VIII. Transcripción, edición y análisis de la cantada a 6 “Venga el bárbaro otomano” a la Purísima Concepción.....	563
1. Texto.....	564

2. Análisis métrico.....	564
3. Edición musical.....	566
4. Análisis musical.....	601
Capítulo IX. Transcripción, edición y análisis de la cantada a solo “Sol escondido” al Santísimo Sacramento.....	611
1. Texto.....	612
2. Análisis métrico.....	612
3. Edición musical.....	614
4. Análisis musical.....	629
Capítulo X. Transcripción, edición y análisis de la cantada a solo “Cual salta de gozo” al Santísimo Sacramento.....	635
1. Texto.....	636
2. Análisis métrico.....	636
3. Edición musical.....	637
4. Análisis musical.....	650
Capítulo XI. Transcripción, edición y análisis de la cantada a solo “Voy buscando a mi cordero” al Santísimo Sacramento.....	657
1. Texto.....	658
2. Análisis métrico.....	658
3. Edición musical.....	659
4. Análisis musical.....	669
Capítulo XII. Transcripción, edición y análisis del verso “Admirable” al Santísimo Sacramento.....	675
1. Texto.....	676
2. Análisis métrico.....	676
3. Edición musical.....	677
4. Análisis musical.....	694
Capítulo XIII. Documento sonoro.....	697
1. Villancico a 4 “Jardinerito del huerto cerrado” a la Purísima Concepción.....	697
2. Villancico a 3 “Mi Sol, favor te pido” al Nacimiento.....	697
3. Villancico de tonadilla a 9 “Pascual está aquí” al Nacimiento.....	697
4. Villancico a 4 “Hoy Amor a los hombres” al Santísimo Sacramento.....	697
5. Villancico a 4 “A la lid, al arma tocan” al Santísimo Sacramento.....	697
6. Cantada a solo “Eternamente triste” a la Purísima Concepción.....	697
7. Cantada a 6 “Venga el bárbaro otomano” a la Purísima Concepción.....	697
8. Cantada a solo “Sol escondido” al Santísimo Sacramento.....	697
9. Cantada a solo “Cual salta de gozo” al Santísimo Sacramento.....	697

10. Cantada a solo “Voy buscando a mi cordero” al Santísimo Sacramento.....	697
11. Admirable a dúo “Oh, Admirable” al Santísimo Sacramento.....	697

CUARTA PARTE

CATÁLOGO PROVISIONAL DE VILLANCICOS, CANTADAS Y VARIOS EN CASTELLANO COMPUESTOS POR JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

Capítulo I. FUENTES Y METODOLOGÍA.....	701
--	-----

1. Fuentes primarias.....	701
2. Caracterización general de las composiciones de los manuscritos de música.....	701
3. Caracterización general de los pliegos de letras de villancicos.....	703
4. Fuentes secundarias.....	703
5. Desarrollo secuencial de la metodología.....	703
6. Estratos de clasificación.....	705
7. Aplicación de los criterios en la estructura del catálogo.....	705

Capítulo II. CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA.....	709
---	-----

Música secular: villancicos y similares, con texto en castellano.....	709
---	-----

1. A la Purísima Concepción de la Virgen María.....	709
1.1. Batallas.....	709
1.2. Cantadas.....	710
1.3. Villancicos.....	711
2. De Navidad.....	715
2.1. Cantadas.....	715
2.2. Pastorelas.....	715
2.3. Villancicos.....	716
2.4. Villancicos de tonadilla.....	718
3. Al Corpus y al Santísimo.....	719
3.1. Batallas.....	719
3.2. Cantadas.....	719
3.3. Otros.....	722
3.4. Villancicos.....	722
4. Villancicos de oposición.....	727
5. De dudosa atribución.....	728
5.4. Procedentes de anónimos.....	728
5.5. Letras tomadas por otros autores.....	728

Capítulo III. CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE PLIEGOS DE LETRAS DE VILLANCICOS DE NAVIDAD DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA.....	733
---	-----

CONCLUSIONES.....	761
ANEXOS.....	771
1. Documentos de fuentes primarias.....	773
1.1. Interrogatorio para la elaboración de la genealogía y Expediente de Limpieza de Sangre del Maestro Gaitán.....	773
1.2. Nombramiento de Gaitán como niño de coro.....	776
1.3. Nombramiento de Gaitán como Maestro de Capilla en Córdoba.....	777
1.4. Concesión de una Capellanía de San Acacio al Maestro Gaitán en 1752.....	779
1.5. Detalle de las Cuentas de la Capilla de San Acacio en donde se especifica el sueldo del Maestro Gaitán como Capellán, en granos, metálico y especie.....	780
1.6. Sueldo del Maestro Gaitán de las arcas de la Capilla de Sta. Inés desde Julio de 1754 hasta Marzo de 1758.....	784
1.7. Petición de aumento de salario del Maestro Gaitán en 1760.....	785
1.8. Detalle de la subida de sueldo del Maestro Gaitán en 1760.....	787
1.9. Orden de pago al Maestro Gaitán en 1769.....	789
1.10. Orden de pago al Maestro Gaitán en 1770 y firma al reverso.....	790
1.11. Firma del Maestro Gaitán por sus obligaciones como Mayordomo de la Capellanía de San Acacio en 1783.....	791
1.12. Recibo firmado por el Maestro Gaitán como Mayordomo de la Capilla de San Acacio de haber cobrado el dinero para pagar la cera de la Capilla en 1783.....	792
1.13. Notificación de la muerte del Maestro Gaitán.....	793
2. Documentos de fuentes bibliográficas.....	793
2.1. Letra del romance “Los comendadores por mi mal os vi”.....	793
2.2. Música del romance “Los comendadores por mi mal os vi”.....	796
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	799
1. Fuentes.....	801
2. Bibliografía.....	803
ÍNDICE ALFABÉTICO DE OBRAS.....	817
ÍNDICE DE DOCUMENTOS.....	819
ÍNDICE DE TABLAS.....	821
ÍNDICE DE GRÁFICOS.....	823
ÍNDICE DE LÁMINAS.....	825
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	827

ARCHIVOS DE AUDIO DISPONIBLES EN: <http://hdl.handle.net/10396/7726>

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mi familia el apoyo incondicional y la paciencia que han mostrado durante todo este tiempo de duro trabajo; a mi marido Juan y a mis tres hijas Isabel, Lucía e Inmaculada. A mi hermana Rosario que fue la que me empujó a comenzar, a mi madre que siempre ha estado ahí siguiendo cada avance con verdadero entusiasmo y a mi padre que me aconsejó en la parte literaria.

Deseo agradecer de una manera especial a mi Director de tesis, Ramón Román sus sabios consejos para la elaboración de esta tesis, su constante apoyo y estímulo y su trato amable y desinteresado. Para mí ha sido un placer trabajar con él.

Quiero mostrar mi agradecimiento a D. Manuel Nieto Cumplido, Canónigo Archivero de nuestra ciudad, que me abrió las puertas del Archivo de la Catedral y me brindó su mejor disposición.

Gracias a la amabilidad de la Directora del Archivo Arzobispal de Lima, Dña. Laura Gutiérrez, he tenido la posibilidad de estudiar las obras allí custodiadas a partir de fotografías digitalizadas del manuscrito original. Además le estoy muy agradecida por el contacto que me proporcionó en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala (AHAG).

Quisiera agradecer asimismo a D. José Luis del Valle, responsable del Archivo de Música de el Monasterio de El Escorial, a D. Pedro Gómez, Técnico del Archivo de la Catedral de Salamanca, a D. José Manuel Sutil, Canónigo Archivero del Archivo Diocesano de Astorga y al Deán y Director del Archivo Capitular de la Catedral de Segovia, D. Ángel García Rivilla, por las facilidades que me han brindado para la consulta de las obras en sus respectivos archivos.

INTRODUCCIÓN

Cuando comencé mi trabajo nunca me hubiera imaginado a mí misma buscando información en los archivos coloniales de Lima en Perú y Guatemala sobre la música de un compositor cordobés, que ni siquiera llegó a pisar aquellas lejanas tierras. Se presentaba ante mí un reto muy emocionante: despertar de algún modo aquellos viejos papeles dormidos durante más de dos siglos y experimentar, a través de ellos, cómo sería la música que se interpretaba en la Catedral de Córdoba durante la segunda mitad del XVIII.

Mi interés por este autor surgió de mis primeros contactos con el Archivo de la Catedral de Córdoba (ACC). Al observar la obra del maestro Gaitán conservada en el ACC me sorprendió el hecho de que sólo se conservaran obras latinas, a excepción de un “*admirable a dúo*”. Más tarde pude comprobar que una buena parte de los Pliegos de letras de sus villancicos de Navidad se hallaban en el interior de un tomo encuadernado en el año 1800 que recoge letras de villancicos de distintos maestros desde 1673 hasta 1767. Indagué en otros archivos donde pudiesen estar sus obras en castellano. Esta búsqueda me condujo al Archivo Arzobispal de Lima que contiene el mayor número de villancicos de este compositor. Poco a poco fui encontrando otros archivos españoles que poseían obras en castellano del maestro Gaitán, Granada, El Escorial, Salamanca, Astorga y Santiago de Compostela.

Las letras de sus villancicos sólo las hallé en el ACC, en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Central de Córdoba. Es curioso que algunos de estos pliegos de letras de villancicos fueron adquiridos por la BNE, procedentes de colecciones particulares en 1988 en Subastas Durán (Madrid). Como es sabido, debido al escaso interés literario de estos textos no se le ha dado importancia a estos pliegos de letras, que últimamente están recobrando interés y abriendo nuevos campos de investigación para los musicólogos a raíz de las publicaciones de los catálogos de “Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge) de Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín en el año 2000 y “Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of América y la New York Public Library” de Álvaro Torrente y Janet Hathaway en el año 2007. Hojeando este último catálogo descubrí que algunas de las letras que se cantaron en la Catedral de Córdoba en la década de los cincuenta y setenta, al año siguiente se emplearon en la Catedral de Lérida. ¿Quién lo iba a pensar? Se le daba pues un segundo uso a una misma letra. Más tarde encontré pruebas de un segundo uso de una letra de una cantada del maestro Gaitán en los mismos anónimos del ACC.

En Segovia, como ocurre en ACC, todas las obras que se conservan del maestro Gaitán son latinas. Por desgracia allí no se conserva ningún Pliego de letras de villancicos. Es más, según B. Bartolomé, encargado del Archivo de la Catedral de Segovia, cuando se hizo el Catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español, no se han incluido los Pliegos de letras de villancicos en él. Es una lástima porque el potencial informativo que encierran estos pliegos compensa en parte lo humilde de su

composición y es un complemento imprescindible para localizar la música. Hojeando los anónimos del catálogo de música de D. José López Calo encontré un villancico cuyo comienzo coincidía con una de las letras de los villancicos de Navidad del maestro Gaitán. Tuve la suerte de poder consultar el manuscrito original y efectivamente no sólo coincidía el comienzo, sino el villancico al completo. Tan sólo variaba una parte en la que se hacía alusión a pueblos de Segovia y en las letras del ACC aparecían los nombres de pueblos de Córdoba. Casi con total seguridad me aventuraría a afirmar que es del maestro Gaitán; compuesto durante su magisterio en Segovia y con un cambio en el nombre de los pueblos se volvió a cantar años después en Córdoba. Como me fue interesando el tema de ir uniendo música por un lado y letra por otro a manera de un puzzle, fui configurando mi trabajo a grandes rasgos y decidí, en lo que a música se refiere, centrarme en la obra en castellano de este autor: villancicos y cantadas. Este descubrimiento me animó a incluir en mi trabajo un apartado dedicado al catálogo de música en castellano y al catálogo de letras. Queda para una posterior investigación el resto de su obra latina.

Los datos más antiguos que se conocen sobre este Maestro de Capilla son los escritos de Soriano Fuertes en su *Historia de la música desde los fenicios hasta 1850*. En su trabajo anota como apéndice una transcripción *a nota moderna*, nuestra notación diastemática, de un romance popular de Córdoba del siglo XV, realizada por el maestro Gaitán en el año 1759, titulado *Los comendadores por mi mal os vi*, para voz y clave. En la página web del Instituto de musicología *Carlos Vega* de Argentina (www.inmuvega.gov.ar) se puede leer una pequeña biografía del maestro Gaitán. En ella se hace alusión a la obra “los comendadores por mi mal os vi” como una producción más de Gaitán y no como un trabajo de transcripción; está fechada equivocadamente en 1856. El tema de este romance nos lo describe Miguel Salcedo Hierro en su guía de Córdoba: “*El romance nos describe la brutal venganza que tomó de su honor conyugal el Veinticuatro de Córdoba, Fernán Alfonso, al matar a su esposa adúltera, así como a sus dos parientes: el comendador de Cabeza del Buey, y el del Moral, ambos caballeros de la orden de Calatrava. La poesía del pueblo deformó los hechos al recogerlos, lo que no fue obstáculo para que Antón de Montoro hiciera exposición del tema en unas octavas de arte mayor; pero su divulgación máxima se debió a una canción anónima, compuesta a poco de la tragedia. El jurado de Córdoba, Juan Rufo, recogió el suceso en un largo romance y, finalmente, Lope de Vega se basó en el poema de Juan Rufo para escribir su gran tragedia “Los comendadores de Córdoba”*”. Ramírez de Arellano nos comenta también este suceso en *Paseos por Córdoba*. Según comenta Soriano “*hasta los niños en Córdoba saben los hechos referidos en este cantar, como sucede con todas las tradiciones eternizadas en el pueblo por los cantares populares*”. Refiriéndose a la casa donde sucedió la tragedia continúa Soriano: “*Mirándose todavía por el vulgo con terror la casa donde acaeció, creyendo que aparecen fantasmas y duendes; por cuyo motivo casi siempre está deshabitada*”. Esta casa está situada en el barrio de Santa Marina, perteneció al conde de Priego; en la época que Soriano escribió este libro pertenecía a los marqueses de Villaseca y actualmente es el número dos de la plaza del conde de Priego. Tanto el romance como la transcripción musical la he incluido en los apéndices documentales. Afirma Soriano que este *precioso romance en música* es recogido en 1845 por Francisco Díaz de Morales. Este es uno de los pocos datos que aporta Saldoni, en su “Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles”, a la figura de este músico cordobés. Las fechas y otros datos, como

ocurre en publicaciones de esta época, son inexactas. Esto no significa que carezcan de valor, pero dan lugar a equívocos si se toman en sentido literal. Sirva como muestra la fecha de muerte del maestro Gaitán que ofrece Soriano y que es el año de 1785 (aunque realmente murió en 1804). Esta fecha ha ido circulando en distintas publicaciones, como en la de Robert Stevenson o en los trabajos de Martín Moreno.

Tenemos conocimiento en Latinoamérica de la obra de Gaitán gracias a Stevenson, que da a conocer un detallado catálogo de los manuscritos de música colonial existentes en los principales archivos hispanoamericanos, ordenado por países y autores. Este catálogo ha servido a muchísimos investigadores de todas las nacionalidades en posteriores estudios. En él encontramos las obras del maestro Gaitán que se hallan en el archivo arzobispal de Lima y que son parte del objeto de nuestro trabajo. En total son veinte obras, todas ellas en castellano; villancicos y cantadas de la época en que Gaitán es maestro de capilla en la catedral de Córdoba. Stevenson cita veintiuna obras. En realidad son veinte ya que una de ellas está duplicada, la pastorela a siete *La noche se va pasando*. También hallamos en este catálogo una cantada del maestro Gaitán en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

A raíz de esta publicación otros investigadores han editado trabajos sobre la música colonial americana. Andrés Sas Orchassal, en su obra *La música en la Catedral de Lima*, cataloga unas doscientas cincuenta piezas, escritas entre 1750 y 1821, provenientes del archivo arzobispal de Lima. En este catálogo también aparecen composiciones del maestro Gaitán.

Arndt von Gavel recopila obras de distintos compositores encontradas en el archivo arzobispal de Lima y en el archivo del Monasterio de San Antonio Abad de Cuzco. En su libro aparece la transcripción de un villancico al Nacimiento que según Gavel es del maestro Gaitán, *Sacros celestes coros*, en el que se alterna el texto en castellano con el latín, proveniente del Archivo Arzobispal de Lima. En realidad este villancico se encuentra entre los anónimos de dicho archivo. Arndt von Gavel supuso que era de Gaitán porque la carátula se asemejaba a otras obras suyas de este archivo, pero no existe una base firme para confirmar su autoría. Habría que estudiar a fondo el manuscrito y compararlo con el resto de su obra para llegar a una conclusión al respecto.

Waldemar Axel Roldán, en su *Antología de música colonial americana*, transcribe una cantada al Nacimiento para tenor del maestro Gaitán: la *cantada a solo* “Niño mío ya se ve”, de 1760. Es una de las obras que se conservan actualmente en Lima.

Con respecto a los datos biográficos de este músico, López Calo recoge la época en que fue maestro de capilla en Segovia en su *Documentario musical* y en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Los aportes de Martín Moreno se basan en lo dicho por Soriano y López Calo. Mientras Stevenson se centra más en su obra conservada en Lima, Nieto Cumplido recoge su época cordobesa. Últimamente Beatriz Fernández Reyes ha publicado un artículo en el que recoge datos sobre la vida y

obra de los Maestros de Capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII, uno de ellos es el maestro Gaitán.

Algunas de las obras del maestro Gaitán, conservadas en el archivo de la catedral de Córdoba, han sido transcritas por Luis Bedmar Encinas e interpretadas por coros y orquesta cordobeses en varias ocasiones. En Mayo del 2001, el coro Ziriyab y la orquesta de Córdoba interpretaron un *Magnificat* del maestro Gaitán en un concierto titulado *Archivo musical de las catedrales andaluzas*. En Mayo del 2008, el coro de ópera Cajasur y la orquesta de Córdoba, en el *V concierto conmemorativo del Corpus Christi*, interpretaron una *Sequentia in festo Corporis Christi* del anteriormente citado maestro.

La línea de investigación que he seguido para la elaboración de este trabajo se enmarca dentro de la investigación musicológica-histórica. Las técnicas musicológicas utilizadas son las relacionadas con la paleografía musical (conocimiento de los sistemas de notación de uso en el pasado); la historiografía musical (organización cronológica de los hechos y procesos históricos-musicales propios y relacionados al periodo particular en estudio); musicografía (conocimiento de las composiciones, formas y estilos musicales); organología (estudio de los instrumentos musicales); estética musical (concepción de la música, sus funciones y propósitos); así como sus relaciones con otras artes. Entre las ciencias auxiliares, que orientan este estudio hacia una perspectiva interdisciplinaria, están la historia general, especialmente la de España y del virreinato del Perú; la historia de la Iglesia; el estudio de la liturgia (desde la perspectiva tanto histórica como teológica); la historia literaria y la paleografía general. De manera complementaria, para el diseño del catálogo, he tenido en cuenta los métodos de la archivología y para la edición de las partituras y grabación el manejo de programas informáticos.

Los objetivos se orientan al conocimiento de la personalidad musical de Gaitán como compositor y por otro lado a la comprensión del sentido de la música hallada. Por esta razón la reflexión estética, considerada como parte del quehacer musicológico, es fundamental. Las composiciones de Juan Manuel González Gaitán son creadas para servir al culto de la liturgia, con fines no esencialmente artísticos ni estéticos, pero que pueden ser recogidas hoy desde esa perspectiva. Como hipótesis de trabajo considero que debido a que para la práctica musical en las catedrales hispanoamericanas se pedían obras a España, se han conservado allí estos manuscritos, que en su origen procedían de Córdoba. Se pueden plantear otras hipótesis referentes a su estilo compositivo: el hecho de presentar rasgos típicamente españoles con influencias italiana y alemana.

Considero como principios generales de este trabajo el contribuir al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia y el proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores, etc... 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. Si se toma en consideración la importante función que cumplía la música en el culto y la catequización en tierras hispanoamericanas, el análisis de este repertorio en un contexto más amplio nos ayudará

a una mayor comprensión de la música hispana tanto en la Península Ibérica como en Hispanoamérica. Supone una recuperación del patrimonio musical y un acercamiento al estilo compositivo de mediados del siglo XVIII.

Para lograr estos objetivos he utilizado una metodología eminentemente práctica basada en la recolección de información de fuentes documentales primarias, tales como Actas Capitulares, Expedientes de Limpieza de Sangre, Libros del Punto, Pliegos de letras de Villancicos y Manuscritos de Música, entre otros. Otras fuentes consultadas han sido bibliográficas. Para la transcripción, edición y grabación de partituras me he servido de los programas informáticos *Finale* y *Sony Sound Forge*.

Queda el trabajo configurado así en cuatro partes, siendo la primera el contexto histórico-artístico en el que se movió nuestro protagonista, es decir, la Capilla musical de la catedral de Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII; más concretamente hasta 1780 que duró su magisterio. La última, como ya comentamos anteriormente, se dedica al catálogo del autor y las dos centrales describen la vida y obra de éste. Siendo la tercera parte la que expone y analiza tanto musical como textualmente una selección de las obras que me han parecido más interesantes.

Para la elaboración de la primera parte fue fundamental la lectura de las Actas Capitulares. El maestro Gaitán estuvo de maestro de Capilla 28 años, así que me centré en ese espacio de tiempo para diseñar la historia de la Capilla Musical, aunque como también perteneció a la Capilla de pequeño como mozo de coro, son muchos más los años que tuve que leer. Encontré en las Actas las dificultades propias de estos documentos, pasajes totalmente ilegibles y el uso reiterativo de abreviaturas, que poco a poco con la práctica conseguí superar. Fue complementaria y de gran utilidad la información encontrada en los Libros del Punto sobre los nombres de los músicos pertenecientes a cada escalafón de la Capilla que agilizaba, en parte, la lectura de Actas Capitulares. En estos Libros del Punto se anotaba la asistencia de los músicos a las diferentes horas litúrgicas. Aunque la conservación de estos papeles no es muy buena, por su gran tamaño (como un folio A3 más o menos) y porque en los bordes la tinta está muy gastada, conseguí entresacar el nombre de las distintas festividades del año en las que se precisaba la Capilla de música, que aparecía escrita en latín, con abreviaturas y en un espacio muy pequeño. Para comprender el funcionamiento de las distintas Capellanías de música tomé la información de la sección de Obras Pías, en las que encontré documentos muy interesantes relativos al funcionamiento de las mismas y la forma de proveerlas por oposición. He hallado otros documentos relativos al maestro Gaitán, tales como cartas manuscritas, su expediente de Limpieza de Sangre, su firma cumplimentando sus obligaciones como Capellán de San Acacio, en la que se va notando cómo iba perdiendo ya su vista en los últimos años...Estos documentos los expongo como un anexo al final del trabajo. En esta primera parte he querido plasmar no sólo el funcionamiento de la Capilla y sus protagonistas sino sobre todo cómo funcionaba el sistema de promoción desde los puestos más bajos de la Capilla como mozo de Coro hasta los más altos. Nuestro protagonista fue un claro ejemplo de

superación, de una persona que comenzando desde lo más humilde consiguió llegar al puesto más prestigioso, gobernando la Capilla durante muchos años.

La segunda parte la divido en dos grandes bloques: por una parte la biografía del maestro Gaitán y por otro su obra en castellano: villancicos y cantadas. Son pocos los datos que he encontrado acerca de su familia, los cuales se reducen a su Expediente de Limpieza de Sangre y las partidas de bautismo de él y sus hermanos (estas últimas ahora se hallan en el Archivo de la Parroquia de la Santísima Trinidad).

Para la elaboración de la tercera parte me he servido fundamentalmente de los manuscritos de música de los distintos archivos donde se encuentran las obras del maestro Gaitán. Mi intención primera fue elegir obras de distintos estilos que mostraran la técnica compositiva del autor y que a la vez fueran representativas de los archivos donde se conservan las obras. Para ello he seleccionado 11 obras de las cuales 5 son villancicos, 5 cantadas y 1 admirable. Los archivos que se encuentran representados son: Córdoba, Lima, Guatemala, El Escorial y Salamanca.

La dificultad que encontré en la transcripción era que los villancicos, conservados en *particellas* sueltas, debían ser transcritos en partitura. He tenido que superar problemas relativos a la estructura formal y a la no coincidencia del número total de compases. Las *particellas* de arpa y órgano son un simple guión de bajo sin cifrar, como era costumbre en esta época. He realizado *el continuo*, la parte que faltaba (la clave de sol), porque es de suponer que disponiendo de un instrumento polifónico éste no se utilizaría solamente para realizar el bajo. Esto ha supuesto un trabajo de restauración. Al mismo tiempo he preparado la transcripción poética de los villancicos, de los que he hecho una actualización de la ortografía. Una vez concluida la transcripción musical y poética de los villancicos y cantadas he procedido a su análisis.

PRIMERA PARTE

FUNCIONAMIENTO Y PROTAGONISTAS DE LA CAPILLA MUSICAL DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA (1752-1780)

CAPÍTULO I

PANORAMA ARTÍSTICO DE LA CIUDAD

Nuestra historia no difiere mucho de las de otras tantas ciudades españolas en las que la principal actividad musical se concentraba en el entorno de la catedral. Como es sabido, esta institución ejercía de escuela para iniciar a los futuros músicos profesionales. A ella acudían niños provenientes de familias humildes de la ciudad que querían asegurar así un porvenir para sus hijos y a la vez les suponía una boca menos que alimentar. La música protagonizaba no sólo el culto, sino cualquier celebración de la ciudad, ya fuera fiesta anual u otra ocasional en honor a la monarquía.

En una época en la que casi el 20% de la población activa dependía o pertenecía al clero y estaba tan arraigada la religiosidad popular, el cabildo catedralicio no escatimaba en medios para surtir a su capilla de los mejores músicos y estar así a la altura de otras catedrales. Hoy en día nos puede sorprender cómo a mediados del siglo XVIII se podía estar tan bien informado de lo que se hacía en otras ciudades españolas e incluso en Europa y cómo nos llegaban los músicos de los lugares más diversos y las novedades compositivas del momento. Como veremos más adelante, formaba todo parte de un engranaje en el que cada pieza era fundamental para el desarrollo del sistema y con los escasos medios que se tenían se llegaba a una gran perfección, eso sí, fruto de un trabajo constante y de muchos sacrificios personales.

Como cualquier actividad, la música no puede separarse del entorno, social, psicológico y religioso en el que se producía. La ciudad de Córdoba con su pasado y su historia casi única en el panorama español, tenía unas características singulares y específicas que hacían de ella un caso de decadencia especial.

1. Introducción

Los datos sobre el número de habitantes de Córdoba a mediados del siglo XVIII difieren según las fuentes. Según las respuestas generales del catastro de Ensenada de 1752:

Que consideran que compondrá la población de esta Ciudad de Córdoba diez mil vecinos, según la reflexión que han podido hacer, porque en su extensión y circunstancias no pueden decir cabalmente su número¹.

Aplicando un coeficiente de conversión de 3,41, obtenido para varias colaciones cordobesas poco después, Córdoba tendría entonces 34.100 habitantes. Esta cifra es algo inferior a la ofrecida por otras fuentes: 11.979 vecinos en un vecindario de 1749,

¹ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL Y COOPERACIÓN TRIBUTARIA. EDICIONES TABAPRESS (eds.): *Córdoba 1752, según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, 1990, p.122.

41.433 almas en 1781, 11.534 vecinos en 1785². Antonio Ponz manifiesta su sorpresa ante el despoblamiento que sufre la ciudad de la siguiente manera:

Esta ciudad, pues, docta, opulenta y rica desde su primera cuna, como podemos colegir, se ve ahora sin aquella opulencia, despoblada y pobre quanto puede serlo qualquiera otra que carezca de tantas ventajas como el Autor de la naturaleza ha derramado en su ameno territorio. No hay fábricas, ni otro género de industria. Los catorce mil vecinos que tenía en tiempos de Rodrigo Méndez de Silva, como él asegura en su Población de España, esto es, a mediados del siglo pasado, se han reducido a los ocho mil escasos que he dicho a V³.

Y es que excepto los pequeños barrios de los Tejares, de las Ollerías, de San Antón y Campo de la Verdad, la población cordobesa se halla todavía encerrada en el interior de su recinto medieval, compuesto básicamente de tres unidades: La Villa, la Ajerquía y el Alcázar Viejo. No obstante, las reformas urbanísticas promovidas principalmente durante el reinado de Carlos III a partir de 1760 deshacen, en gran medida, este entorno medieval de la ciudad⁴.

La población se halla prácticamente concentrada en la ciudad, existiendo un impresionante vacío humano en los alrededores de ella, según consta en el siguiente documento:

Que en las casas de campo no consideran ningún (vecino), porque los que habitan, reducidas las más o casi todas a cortijos, y a las que llaman lagares, huertas o haciendas en la sierra, son criados, capataces o aperadores de los dueños de ellas, que residen en esta Ciudad, y a ella vienen a surtirse de lo necesario a la subsistencia propia y de la hacienda, y algunos, o quasi todos, tienen vecindad en esta Ciudad con independencia o separación de sus amos, y cumplen en sus Parroquias con el precepto anual⁵.

Ramírez de las Casas Deza en su “Indicador cordobés” de primeros del siglo XIX nos describe cómo era el carácter de sus habitantes:

Los cordobeses son bien formados, de color trigueño o moreno por lo general, gallardos y buenos jinetes, y, disfrutando de un cielo despejado, de un clima meridional apacible y risueño y de un suelo feracísimo y ameno, son vivos, alegres, ingeniosos, de imaginación ardiente, ponderativos, amantes del

²² ARANDA DONCEL, J.: *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*, Córdoba, 1984, pp. 204, 205.

³ PONZ, A.: *Viaje de España*, tomo 17, Madrid, 1791, p. 82.

⁴ NIETO CUMPLIDO, M.: “Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*, R. Castejón, Córdoba, 1979, p. 53.

⁵ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL..., *Op. Cit.*

*lujo y de la vida libre y aventurera, frugales, presuntuosos, poco dados al trabajo, enemigos de la profesión militar*⁶...

Según las respuestas generales al catastro de Ensenada el porcentaje de población activa de Córdoba en 1752 es de un treinta por ciento: un 16'2 % de clero, un 42'4 % de población agraria y un 42'4 % de industria y servicios. Los pobres ascienden a un 2'9 % de la población. En algunos pueblos de Córdoba sus habitantes se definen como "*los que no pueden vivir de otra cosa que de la limosna*"⁷. El mismo Ponz manifiesta su desolación ante esta situación:

*¿En dónde están las brillantes telas de seda que aquí se labraban..., los finísimos paños que se texían, los curiosos guadamecés que se transportaban a otras partes? ¿Ni de qué sirven las minas de plata y de otros metales en la inmediata Sierra Morena quando la ciudad está llena de gente pobre y sin ocupación?*⁸

Esta preocupación sobre la gente sin ocupación es recogida por la Sociedad Económica de Amigos del País⁹, cuyo pensamiento coincide con las exigencias del espíritu de la Ilustración:

*Nos ha parecido después de un maduro examen que la educación es el principio y raíz de estas desgracias: la falta de aplicación de los padres y ninguna instrucción en las artes útiles a la Sociedad de los hombres tiene por efecto el que los hijos sean desidiosos e ignorantes: el hijo sigue al padre: éste nada puede instruirle en las máximas de la vida civil y contribución al todo de la república: ignoran los padres esto, y es preciso no lo sepan los hijos, y aun la santa religión que profesamos, en todo conforme a las leyes de la Sociedad y utilidad de los pueblos, padece una ignorancia lamentable por falta de instrucción y enseñanza*¹⁰.

Una industria que sí florece durante el siglo XVIII en Córdoba es la platería. Cuando la decadencia de esta actividad es casi general en España, en Córdoba, durante este siglo, se producen obras admirables de orfebrería barroca¹¹. Existen numerosos

⁶ RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M.: *Indicador cordobés*, León, 1976, pp. 88 y 89.

⁷ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL..., *Op. Cit.*, pp. 24 y 25.

⁸ PONZ, A.: *Op. Cit.*

⁹ Esta sociedad se funda en Córdoba en 1779. Según Antonio Jaén nace realmente con más espíritu benéfico que cultural.

¹⁰ *Noticia histórica de la Real Sociedad Patriótica de Córdoba (1779-1815)*, Córdoba, 1816, p. 51.

¹¹ JAÉN MORENTE, A.: *Historia de Córdoba*, Córdoba, 1976, pp. 321 y 322.

talleres en los que, entre 1784 y 1800, se hallan trabajando por lo menos noventa y cinco orfebres¹².

En su *viaje por España en 1773*, Richard Twiss nos describe cómo es Córdoba el mayor mercado de caballos de toda España:

Es aquí precisamente donde se pueden ver los tan justamente célebres y hermosos caballos andaluces, cuya exportación es causa de pena de muerte: Son de cola larga y están enteros; se encuentran muy pocos castrados en España. Las yeguas sólo se tienen para la reproducción y para trillar el grano; su exportación sí que está permitida. [...] Se alimentan de paja de trigo, que es mejor que el heno, ya que se trata de un manjar mucho más jugoso; a veces se les da cebada. [...] Los cascabeles que se atan alrededor de sus cabezas y cuellos no se les quitan nunca y hacen un ruido sumamente desagradable, pero no pude convencer nunca a los cocheros de que prescindieran de ellos. No obstante, son útiles para que los carruajes se avisen mutuamente de que vienen otros por los caminos estrechos, donde no siempre hay sitio para que pasen dos vehículos¹³.

1.1. Música y músicos en el contexto de la ciudad

Como ya apuntamos anteriormente la vida musical se desarrollaba principalmente en el entorno de la catedral, que contaba con la capilla musical más dotada de toda la ciudad. También algunas de las parroquias más importantes contaban con su capilla, como la de San Pedro, San Agustín o la Colegiata de San Hipólito. Las parroquias más humildes que no podían mantener una plantilla instrumental, al menos contaban con acólitos que cantaban en las celebraciones para cubrir las necesidades de culto y esporádicamente contrataban los servicios de otras capillas de la ciudad.

De las respuestas generales al catastro de Ensenada de 1752, obtenemos una completa información sobre los músicos, tanto instrumentistas como cantores que ofrecían sus servicios en la catedral y parroquias de la ciudad:

Que a los músicos que hai en esta Ciudad, y expresan con distinción, les consideran de utilidad anual a saber:

- *a don Juan González Gaytán, Maestro de Capilla, cinco mil y seiscientos reales;*
- *a don Francisco Cano, quatro mil seiscientos noventa y dos reales.*
- *a don Francisco Ayala, Organista de la Santa Yglesia Cathedral, tres mil quinientos quarenta y dos reales;*
- *a don Felipe Enciso, dos mil setecientos treinta y siete reales;*

¹² NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.* p. 57.

¹³ . TWISS, R.: *Viaje por España en 1773*, Madrid, 1999, pp. 178 y 179.

- *a don Nicolás de Ynestrosa, mil y ochocientos reales;*
- *a don Juan de Peñafiel y don Miguel de Ynestrosa, doscientos treinta y siete reales a cada uno;*
- *a don Francisco Virtudes, Eclesiástico, como los son los antecedentemente expresados, treinta y tres reales*
- *a don Bartholomé de Gálvez, que es también ayuda de Sochantre de dicha Yglesia, quatro mil y cien reales;*
- *a don Diego Gaetano, Violinista, tres mil y seiscientos;*
- *a don Blas Gascón, también organista Organista de dicha Santa Yglesia, tres mil quinientos y quarenta reales;*
- *a don Balthasar Calvo, tres mil y quatrocientos;*
- *a don Francisco Pardo, tres mil trescientos y setenta;*
- *a don Antonio Hidalgo, Oboe, tres mil trescientos y veinte;*
- *a don Pedro de la Cruz, Bajonista, dos mil ochocientos y ochenta;*
- *a don Manuel Mancebo, dos mil ochocientos y sesenta;*
- *a don Manuel Frombeza, Trompa, dos mil y quinientos reales;*
- *a don Vicente Espinosa, Chirimero, dos mil quatrocientos y cinquenta;*
- *a don Joseph García, mil setecientos y sesenta;*
- *a don Fernando Paniagua, Violinista, mil y seiscientos reales;*
- *a don Francisco del Rayo, también Violinista, mil y quinientos reales;*
- *a don Juan Romero, mil quatrocientos y sesenta;*
- *a don Diego de Rojas y don Juan Cavallero, Contrabajos, mil y sesenta reales a cada uno;*
- *a don Juan Cabezón, Arpista, seiscientos reales;*
- *a don Nicolás de la Matha, novecientos y sesenta reales;*
- *a don Miguel de Cabrera y don Sancho de Llerena, quinientos y cinquenta reales cada uno;*
- *a don Juan del Río y don Francisco Fernández, quatrocientos y cinquenta reales a cada uno;*
- *a un Organista de la Yglesia Parroquial de San Nicolás de la Villa, mil y quinientos reales; a otro de la de San Andrés y a otro de la de San Nicolás de la Axerquía, mil reales a cada uno;*
- *a otro de la de San Pedro, novecientos reales;*
- *a dos de la de Santa Marina y San Lorenzo, setecientos y cinquenta reales a cada uno;*
- *a otro de la Magdalena, seiscientos reales;*
- *a el de Santiago, quinientos reales;*
- *a el de Omnium Sanctorum, quatrocientos y cinquenta reales;*
- *a el de la de San Juan de los Cavalleros, doscientos y cinquenta reales;*
- *a el de Santo Domingo de Silos, doscientos y veinte reales.*¹⁴

¹⁴ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL..., *Op. Cit.*, pp. 205 y 206.

Que también consideran la utilidad anual de cada uno de los Mozos de Choro y Achólitos de las Yglesias, que se expresarán, a saber:

- *a quinze Mozos de Choro de la Santa Yglesia Cathedral, tres mil trescientos y treinta reales, al respecto de doscientos y veinte y dos a cada uno;*
- *a cinco Acólitos de ella, mil y quinientos reales, al respecto de trescientos cada uno;*
- *a quatro Mozos de Choro de la Colegial de San Hypólito, setecientos y quatro reales, al respecto de ciento setenta y seis cada uno;*
- *a quatro Acólitos de ella, ochocientos y ochenta reales, al respecto de doscientos y veinte reales cada uno;*
- *a dos Acólitos de la Parroquial de San Pedro, seiscientos y sesenta reales por mitad;*
- *a otros dos de la de Santa Marina, seiscientos reales de por mitad;*
- *a quatro Acólitos de las de San Lorenzo y San Andrés, mil reales, al respecto de doscientos y cinquenta reales;*
- *a otros dos, de las de San Nicolás de la Villa, quatrocientos y quarenta reales por mitad;*
- *a otros dos de la de San Miguel, trescientos y sesenta reales por mitad;*
- *a quatro Acólitos de la del Salvador y San Nicolás de la Axerquía, seiscientos reales, al respecto de ciento y cinquenta reales cada uno;*
- *a otros seis de Omnium Sanctorum, la Magdalena y Santiago, setecientos veinte reales, al respecto de ciento y veinte cada uno, y*
- *a otros de la de Santo Domingo, doscientos reales por mitad*¹⁵.

Todos estos datos nos ofrecen una idea de la plantilla instrumental y vocal que componían las distintas Iglesias de la ciudad y la importancia de cada una de ellas, en relación con los sueldos de los músicos.

Este amplio y completo grupo participaba en los desfiles procesionales de Semana Santa, ya que se generaliza la costumbre de acompañar las imágenes con Capillas de música que entonaban el *Miserere* a los Cristos y el *Stabat Mater* a las Dolorosas. Sin duda la presencia de instrumentos musicales y cantores contribuye de manera decisiva a engrandecer la estación de penitencia¹⁶.

Así se ve como en las cuentas de las distintas cofradías aparecen como gastos las cantidades destinadas a pagar los músicos y cantores de las Capillas musicales de la ciudad. La Capilla que más cobra, y por lo tanto que tiene más prestigio, es la de la Catedral; pero no es la única, también se contratan otras, como la de la Colegiata de San Hipólito o la del convento de San Agustín. Se contratan las Capillas de música, no sólo

¹⁵ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL..., *Op. Cit.*, pp. 208 y 209.

¹⁶ ARANDA DONCEL, J.: "Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Andalucía del siglo XVIII: Del auge de la etapa barroca a la crisis de la Ilustración" en *España festejante: El siglo XVIII*, M. Torrión (ed.), Málaga, 2000, p. 107.

para las procesiones de las cofradías de penitencia, sino también para los actos de culto de dichas cofradías. La hermandad que más recursos destina a la música es la de Jesús Nazareno¹⁷. En los actos cuaresmales de la hermandad se interpreta el *Miserere* por una Capilla de música. A principios del siglo XVIII, suele actuar la del convento de San Agustín, que cobra cuatrocientos cuarenta reales. En 1720 se paga a los músicos de la Catedral quinientos sesenta reales. Otra hermandad que solemniza sus cultos con Capilla de música es la de la Virgen de los Dolores¹⁸. En las cuentas del año 1754 se anotan las cantidades abonadas a “los diferentes músicos que asistieron al Setenario” y al “que tocó el Salterio en el Setenario”. En 1727 actúa la capilla de la Catedral y también se documenta la intervención de la Capilla de San Agustín. En 1770 es contratada la Capilla de San Hipólito. El testimonio documental es de gran interés ya que permite conocer las composiciones musicales que se interpretaban:

*Resebí del señor Don Bernardo Ruvio, como hermano Prior de la venerable Congregación de María Santísima de los Dolores, doscientos y dies y seis reales de vellón, ymporto de la asistencia de la Prozeción del Domingo de Ramos deste año de setenta de los puntos de música de Misereres, Mates Dolorosas, Motetes y Arias que se an cantado por la capilla jabardo de San Ympólito*¹⁹.

Una de las fiestas celebradas anualmente por la ciudad que más importancia y seguimiento popular tiene es la del *Corpus Christi*. Las danzas, la música y los altares son los elementos que caracterizan el desarrollo de la fiesta. La fiesta del Corpus es la más costosa de todas y el Cabildo municipal se gasta la mayor parte del su presupuesto para festejos en ella. Las danzas es la parte que tiene mejor acogida y es la más esperada por los asistentes a la procesión tanto por su espectacularidad como por los temas representados (pasajes del *Antiguo y Nuevo Testamento*). Aranda Doncel analiza estas danzas, desde el siglo XVI al XVIII. De su estudio se desprende que en el siglo XVIII disminuye el número de danzas por varias razones. Desde el punto de vista económico, el endeudamiento de las arcas municipales en el siglo XVIII no puede hacer frente a tal cantidad de danzas. Algunas desaparecen, no ya por su coste, sino por el tema

¹⁷ Esta hermandad está formada exclusivamente por los estamentos privilegiados en sus distintos niveles socioeconómicos. En el nobiliario aparecen representados los diferentes estratos: títulos de Castilla y señores de vasallos, caballeros de las órdenes militares e hidalgos simples. También figuran miembros del alto clero que ocupan canonjías en el cabildo catedralicio y en la Real Colegiata de San Hipólito. Dentro del clero parroquial se constata la presencia de los rectores de la Magdalena, San Lorenzo y San Andrés. (ARANDA DONCEL, J.: *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La cofradía de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1989, pp. 61-68)

¹⁸ La incorporación de tambores y pífanos se documenta a finales del primer tercio del siglo XVIII solamente en la congragación de Nuestra Señora de los Dolores y está relacionada con el acompañamiento militar que lleva el paso de la titular en la procesión del Domingo de Ramos. (ARANDA DONCEL, J.: “La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII” en *Actas del IV Congreso de Cofradías de Semana Santa*, Salamanca, 2002, p. 796)

¹⁹ ARANDA DONCEL, J.: “La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII” en *Actas del IV Congreso de Cofradías de Semana Santa*, Salamanca, 2002, pp. 794.

representado, es decir, ya no hay tal cruzada contra los turcos, el gusto por lo *exótico* que caracteriza a las danzas de siglos anteriores está estrechamente relacionado con la exploración del Nuevo Mundo y ya no forma parte de la cultura y mentalidad de la sociedad del XVIII, aunque la variedad étnica no desaparece y se siguen encontrando componentes gitanos, negros y danzantes que proceden incluso del continente americano. La supresión de las danzas, gigantones²⁰ y *tarasca*²¹ llega con la Real Cédula de Carlos III en 1780²². En las actas capitulares del cabildo catedralicio del treinta de agosto de 1780 se reseña esta prohibición:

*Se leio una carta de Dn. Antonio Martín Salazar, Secretario de Cámara del Supremo Consejo de Castilla, con una Real Cedula adjunta por la qual se manda que cese del todo la práctica de Danzas y Gigantones en las Procesiones de Corpus, y demás Funciones en lo subcesivo y el cavildo dio comisión a los Sres. Diputados de Hacienda para que respondan*²³.

Además de las fiestas celebradas anualmente por la ciudad, no se dejan de celebrar otras fiestas ocasionales, tales como: las Entradas Reales, Bodas y Bautizos Reales, Exequias Reales..., que no sólo son celebradas en la Corte, sino que los distintos Cabildos Municipales traspasan la fiesta a su ciudad en honor de la Monarquía. En todos estos festejos la música tiene un papel preponderante. En estas fiestas los privilegiados tienen la oportunidad de manifestar sus influencias y poder dentro de la ciudad; en cambio, para un miembro del estamento llano, es la oportunidad de olvidar todas las calamidades, penurias, hambre, enfermedades... de todos los días, es decir, dejar atrás por un momento la monotonía del día a día²⁴.

A pesar del escandaloso déficit del Ayuntamiento de Córdoba en el siglo XVIII²⁵, éste subvenciona con cantidades fijas el costo de algunas fiestas religiosas que se celebran en la ciudad. La más significativa es la del *Corpus*²⁶. A ésta le siguen otras

²⁰ Históricamente los gigantes eran siete, pero al no tener tanto éxito como la tarasca y los cabezudos, se reducen a dos: El rey y la reina mora.

²¹ Este dragón serpiente lo montaba una mujer. Ya en el siglo XVIII comienza a diferenciarse entre la mujer y el dragón, denominando a la primera Tarasca y al segundo con su nombre.

²² ARANDA DONCEL, J.: "La fiesta del Corpus en la Córdoba del siglo XVIII y comienzos del XIX" en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, Andalucía Contemporánea tomo IV, Nº 14, Córdoba, 2003, p. 55- 62.

²³ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: *Actas Capitulares*, T. 88, f. 75 v.

²⁴ ARANDA DONCEL, J: *Op. Cit.*, p. 53.

²⁵ El Ayuntamiento se encuentra en un momento de caótica situación económica en la que están incluso concursados los bienes de propios y apenas puede hacer frente a los salarios de los oficiales. (CUESTA MARTÍNEZ, M.: *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, Córdoba, 1985, pp. 120-121).

²⁶ Se costeaban no sólo la festividad y procesión propiamente dichas sino, además, todo un montaje de "agasajos y regalías", cera, dulce, boleta de cubierto... que se repartían entre todos los miembros municipales. (*Op. Cit.*, p.120)

como las de San Roque en el convento de los Carmelitas Descalzos, de San Sebastián en la iglesia de Santa María Magdalena, la de los Santos Mártires Fausto, Januario y Marcial en la parroquia de San Pedro, la de San Diego de Alcalá en el convento de la Arruzafa extramuros y la de San Rafael en el convento Madre de Dios. Esta actitud es el reflejo de la espiritualidad de la época.

En los salones de la nobleza se tocaban conciertos, y seguramente eran interpretados por los mismos músicos de la Catedral. Esto no es exclusivo de Córdoba sino que sucede de manera general en la gran mayoría de ciudades españolas e incluso más allá, en las colonias de América. El mismo Maestro Gaitán durante su magisterio en Segovia se queja de que los músicos faltan a sus obligaciones por tocar en fiestas particulares:

*Juan González Gaitán, maestro de capilla, se queja de que algunos músicos van a fiestas particulares desmembrando la capilla. Que se les advierta a los músicos que no pueden hacerlo, y que deben siempre informar al maestro de capilla de las fiestas a que los conviden*²⁷.

Generalmente a los músicos les convenía más perder el sueldo de un día de trabajo en la catedral que prescindir de estas veladas que le suponían un incremento sustancioso en sus ganancias.

Twiss en su citado viaje por España describe una de estas tertulias nocturnas:

*Esta ciudad es la más agradable como lugar de residencia de toda España: Aquí viven cerca de treinta familias nobles, que pasan las veladas alternativamente en casa de unos o de otros. La noche después de mi llegada estuve en la “tertulia” del conde de Gabia, donde tuve el placer de conocer a la vez a todas estas familias, que viven con gran esplendor. Nunca he visto tan magníficos equipamientos en ninguna otra parte de España: Había catorce o quince carrozas, carros y faetones que se habían fabricado recientemente en Londres, así como otros muchos habían sido traídos de París. Tuve la oportunidad de ver a todos éstos tirados por cuatro y seis hermosos sementales de larga cola encabritados, porque era en aquel momento la feria del ganado de Pentecostés*²⁸. *Los criados iban con libreas de galones dorados y plateados. Una de las cuatro noches que permanecí en Córdoba las pasé en casa de la marquesa de Villaseca*²⁹: *Primero nos deleitaron con un concierto, y a continuación con un baile; los bailes regionales ingleses constaban de casi treinta parejas. El refrigerio consistió en chocolate primero y después limonada, helados, pasteles y varias clases de vinos y “liqueurs”. El salón donde bailamos*

²⁷ LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela, 1990, p. 241.

²⁸ Actual feria de Mayo.

²⁹ Actual Palacio de Viana dedicado a museo y propiedad de Cajasur.

era muy grande, adornado con damasquinados de color carmesí y con varios espejos de San Idelfonso; el techo era de estuco blanco con hojas doradas. Todos estos elegantes adornos estaban realizados al gusto francés. Había aquí mucha más libertad entre los invitados de la que jamás he visto en ninguna reunión en Inglaterra, y nada de esa cautela y reserva obstinadas, que son tan desagradables y típicas de la nación inglesa “en general”. Nos marchamos entre las dos y las tres de la madrugada. La noche siguiente el conde de Gabia dio una recepción semejante a los mismos invitados, que se repitió la noche siguiente en casa de otro noble.

Observé que la mayoría del mobiliario de estas casas era inglés: sillas y mesas de caoba, alfombras de Wilton, etc. Ví también tres perros de caza ingleses que pertenecían a un noble de este lugar³⁰.

Esta situación de privilegio de la nobleza contrasta notablemente con la de la mayoría del vecindario cordobés, que atraviesa circunstancias adversas sobrevenidas durante la segunda mitad del siglo XVIII: terremotos, epidemias y el exceso o escasez de lluvias que conducen a una ruina general del pueblo llano cordobés, circunstancias éstas que contribuyen a aumentar la gran diferencia de ingresos entre una clase y otra.

El 1 de noviembre de 1755, a las diez de la mañana se produce el terremoto de Lisboa que deja maltratadas las mejores obras de la ciudad, entre ellas la torre de la Catedral³¹:

Este dicho día por la mañana, estando en el Coro en la festividad de Todos los Santos, acavado el sermón y estando cantando el Credo, de repente se experimentó un formidable terremoto que por castigo de nuestros pecados nos envió la Divina Magestad, el que acometió a las 10 del día por tres veces, durando la primera siete minutos, la segunda fue más formidable el temblor y movimiento que experimentó en todos los edificios de esta Santa Iglesia. El tercero, aunque fue menor, dexó maltratados muchos sitios de esta Santa Iglesia, y sobre todo quebrantados los principales arcos de la primorosa torre de esta Santa Iglesia³².

³⁰ TWISS, R.: *Op. Cit.*, pp. 179 y 180.

³¹ Según Enrique Romero de Torres, la restauración de la torre se encarga al arquitecto francés Baltasar Drevetón. En 1766 fue llamado a Salamanca para reconocer la torre de aquella catedral, que amenazaba peligro y según dictámenes del arquitecto Sagarriaga y otros técnicos era necesario desmontarla. En su informe de 1766, contrario a sus colegas, Drevetón demuestra con qué sistema salvó años antes la torre de la catedral de Córdoba. Este informe fue aprobado y la torre de la catedral de Salamanca se reparó con el mismo sistema utilizado en la reparación de la de Córdoba. (ROMERO DE TORRES, E.: “La famosa capilla del Mihrab, que amenaza hundirse en la segunda mitad del siglo XVIII, fue restaurada por el arquitecto francés don Baltasar Drevetón”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, año XV, N° 48, Córdoba, 1944, pp. 83-88)

³² A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 266 v. y 267.

A final de siglo Córdoba se ve sacudida por tres epidemias que cercenaron la población: el treinta de marzo de 1781 todos los presos de la cárcel³³ son trasladados al mesón del Campo de la Verdad a causa de las calenturas malignas y contagiosas que padecían³⁴. Durante el verano de 1786 se propaga por la ciudad y algunos pueblos de la provincia una epidemia de terciarias³⁵. Y por último, en septiembre de 1800 se toman serias medidas para impedir el acceso a la ciudad de los contagiados en la epidemia originada en Cádiz³⁶.

Los males acaecidos en la agricultura, tales como años de gran sequía³⁷ o de exceso de lluvias³⁸, repercuten gravemente en la población. Cabe destacar la propuesta hecha por el Deán de la Catedral en Noviembre de 1750:

Dixo el sr. Deán como en atención a las calamidades y miderías que en este pueblo se experimentan... y que bien le constaba al Cabildo las limosnas que en la puerta de su Palacio está dando tan copiosas nuestro Ilmo. Prelado, y así mismo a las familias de decoro y pobres muchas limosnas secretas, y a imitación destas se executa lo mismo por algunos individuos desta ciudad, sugetos piadosos y caritativos, en cuyo supuesto... se podía dar (por el cabildo)... para socorrer diariamente desde el 17 deste que se zelebran a nuestros inclitos patronos Santos Azisclos y Victoria hasta el día 15 de Junio de 1751 a mil niños desde edad de 3 años hasta de 8 u 9, pues esto parece que en la consternación presente son los que carezen del alimento precisso por no poderlo ganar ni ellos ni sus padres³⁹.

³³ La cárcel por aquel entonces se hallaba situada en la actual plaza de la Corredera. (RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*, Córdoba, 1976, p. 229).

³⁴ PAVÓN, F. B.: *Anales de la ciudad de Córdoba*, Manuscrito de la Real Academia de Córdoba, p. 142.

³⁵ *Fue tan fuerte la epidemia que a últimos de Agosto sólo en el Hospital del Cardenal había más de cuatrocientos enfermos.* (PAVÓN: *Op. Cit.* p. 157)

³⁶ PAVÓN, F. B.: *Op. Cit.*, p. 199.

³⁷ Fueron años de singular sequía 1750, 1773, 1779, 1780, 1790, 1791, 1793. (M. NIETO CUMPLIDO: *Op. Cit.*, p. 59)

En el cabildo del viernes dieciséis de febrero de 1753, en agradecimiento por la lluvia concedida se propone para el día siguiente una misa, *después de nona*, en el altar Mayor con la imagen de Ntra. Sra. de Villaviciosa, *con el aparato de luzes correspondiente, i la maior solemnidad de música i repique en acción de gracias.* (A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 409 v.) Esta imagen de la Virgen de Villaviciosa era considerada muy milagrosa y se acudía a ella a menudo para pedir cuando había necesidad.

³⁸ Fueron años excesivamente lluviosos 1766, 1771, 1772, 1776, 1783, 1784, 1785, 1786, 1789, 1796, 1798. (NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 59)

³⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 152 v., 153 y 157. Cabildos de 7 y 9 de Noviembre de 1750.

En cau, ^{do} de 1^{ra} Dignidad y Canónigo Lunes
nube de Noviembre de 1750. acordo el cau, ^{do}
au^{to}rencia precedido Nam, ^{to} consignar la distribu
ción de cuentas de dos años de la capilla de la
sangre lo que recibieron voluntaria mente los, ^{res}
asistentes adichas cuentas, para la manutención
de los mil niños que se hizo cargo el cau, ^{do}
mantener $\text{88} =$
Arpore
Mrio

Documento n° 1: Decisión de la Capilla de San Acacio de ceder el importe de las cuentas de dos años de dicha Capilla para la manutención de los mil niños de los que se hizo cargo el Cabildo en 1750⁴⁰

⁴⁰ A.C.C.: Obras Pías, legajo 652, s/f.

Documento nº 2: Recibo de haber cedido 320 reales de vellón de las cuentas de la Capilla de Sta. Inés para la manutención de los mil niños de los que se hizo cargo el Cabildo en 1750⁴¹

Junto a todo ello se registra en los anales de la ciudad una plaga de langosta en 1755⁴². El Cabildo catedralicio tuvo noticia de ella por dos caballeros del Ayuntamiento que se presentaron en la Catedral y pidieron que se hicieran las rogativas acostumbradas para pedir por su exterminación. Incluso se recibió una carta del Corregidor de Hornachuelos en la que exponía su preocupación por el tema. Se celebraron rogativas para pedir el cese de la Plaga de langosta y se mandó traer a la ciudad la reliquia de San Gregorio, por ser muy milagroso en estos casos⁴³.

A todo esto hay que añadir los problemas estructurales de la ciudad, que se ven agravados por las catástrofes anteriormente mencionadas.

En Córdoba o en sus proximidades, tres puentes frenaban el tráfico en la década de los setenta. El de Alcolea, 15 Km. Antes de llegar a la capital, y el del Guadajoncillo, 5 Km. Después de ésta, están en trance de hundirse en 1779, pero el elevado presupuesto –casi 1'5 millones de rs. El primero y 320.000 el otro- y las dificultades para recaudar la derrama en las localidades de

⁴¹ A.C.C.: Obras Pías, legajo 608, s/f.

⁴² NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.* p. 59.

⁴³ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 201, 204, 204 v, 205, 205 v, 206, 206 v, 207, 207 v, 208, 209 v, 210, 212, 214, 214 v, 215.

*Andalucía, Extremadura y La Mancha obligó a Floridablanca a suspender las mejoras hasta encontrar medios. Para el puente de Alcolea se consiguen en 1783, pero no se avanza porque se invierten en otros fines... Por su parte, el puente romano, casi arruinado en los inicios de 1770, necesita una inversión de medio millón de reales que se prevee cubrir con un repartimiento similar*⁴⁴.

A lo que hay que sumar la presencia de partidas de ladrones y salteadores en los caminos de la provincia.

*En este año de 1772 infestaban muchas partidas de ladrones el reino de Córdoba, siendo la más principal la que capitaneaba Agustín Otero y su no menos célebre compañero Bernardo Trigueros, que uno y otro fueron presos por el corregidor don Francisco de Milla. Para sustanciar la causa de dichos facinerosos vino de Granada don Nicolás de Pineda, caballero del Hábito de Santiago, del Consejo de S. M. y su oidor en la Chancillería de Granada*⁴⁵.

Twiss hace una descripción del camino antes de llegar a Écija desde el puente del río Genil y en ella hace alusión a los bandoleros como tradición que venía desde antiguo:

*Durante esas últimas cuatro leguas no vi nada digno de mención excepto diez águilas que volaban en círculo y muy cerca unas de otras; y también que a cada lado del camino, había unas cuantas cruces de piedra para marcar los sitios donde habían asesinado a viajeros, pero las fechas antiguas de estas cruces calmaban nuestro temor de encontrarnos con su misma suerte*⁴⁶.

1.2. Breve reseña sobre el teatro en Córdoba

Hay que tener en cuenta que la ciudad de Córdoba no cuenta con un teatro estable en donde poder acoger representaciones. Por lo que los cordobeses no tienen casi ninguna distracción con que poder sobrellevar tantos males.

En 1694, a instancias del Padre Posadas, el Ayuntamiento cordobés prohíbe la representación de comedias en la ciudad. El teatro por entonces está en unas casas, cerca del convento de las carmelitas descalzas de Santa Ana. Algunos regidores protestan ante este acuerdo, pero Carlos II lo confirma con la Real orden dada en Madrid el veintinueve de noviembre de 1695. El teatro permanece cerrado y no se derriba hasta 1734⁴⁷.

⁴⁴ JURADO SÁNCHEZ, J.: *Los caminos de Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII*, Córdoba, 1988, p. 65.

⁴⁵ PAVÓN, F. B.: *Op. Cit.*, p. 125.

⁴⁶ TWISS, R.: *Op. Cit.*, p. 176.

⁴⁷ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *El Teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912, pp. 69 a 74.

Con motivo de la canonización de los jesuitas Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka en 1727 se hace una representación clásica para alumnos, actuando éstos como actores en el Colegio de la Asunción (regido por los jesuitas, hasta la expulsión de los mismos en 1767)⁴⁸.

Las comedias siguen prohibidas hasta 1769. En ese mismo año, Antonio Ribalto, empresario italiano, pide traer una compañía de ópera seria y bufa y otra de los bailarines más célebres, porque como “*cantada y en italiano, gana mucho la moral*”; la ciudad le da permiso y acoge la compañía con entusiasmo. Desde mucho antes, como no pueden tener comedias, algunos aficionados organizan compañías y actúan a espaldas de la ley⁴⁹. En 1770 Ribalto se compromete a construir un teatro para las representaciones de ópera. Este teatro está situado frente al convento del Corpus Christi⁵⁰.

El repertorio operístico es bien visto, llegando incluso a ser auspiciado por las autoridades que han tomado como modelo las preferencias de Felipe V e Isabel de Farnesio por la ópera italiana, viendo en este género lírico-dramático un cierto elitismo distante de la supuesta “vulgaridad” de la comedia nacional y reconociendo en él ciertas cualidades propicias a la regeneración moral y educativa del pueblo. La realidad cordobesa es distinta del resto de España, pues mientras que en otros lugares conviven diferentes modelos de comedia con la ópera, en su modalidad seria y bufa, en Córdoba la llegada de la ópera viene a colmar un vacío real de representaciones. La ópera bufa llega relativamente pronto a Córdoba, pues es a partir de 1767, con las representaciones en los Reales Sitios, cuando esta clase de espectáculos empieza a divulgarse en España. Podemos constatar que en Mayo de 1768 la compañía de ópera Stalianoz pide licencia al Cabildo catedralicio cordobés para que los músicos instrumentistas de la Catedral puedan tocar en las óperas, ya que esta compañía no tenía instrumentistas para ello. El Cabildo niega dicha licencia argumentando que “*se suspenda la determinación de esta súplica hasta tiempo más oportuno*”⁵¹.

Pero los combates en contra de las comedias persisten. Son de destacar las predicaciones en contra de las comedias de Fray Diego de Cádiz en los años 1778, 1786 y 1792⁵². Sin embargo en 1783 se autorizan otro tipo de representaciones: “*zarzuelas de música, tragedias, piezas italianas y francesas en prosa*”⁵³. La prohibición de representar comedias se hace definitiva para toda España en 1784 en la Real orden de

⁴⁸ *Op. Cit.* pp. 75, 76.

⁴⁹ *Op. Cit.*, pp. 77- 81.

⁵⁰ Este convento estaba situado en la calle Ambrosio de Morales, frente al Teatro cómico principal, actual sede de la Fundación “Antonio Gala”.

⁵¹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 333. Dieciséis de Mayo de 1768.

⁵² JAÉN MORENTE, A.: *Op. Cit.*, p. 237.

⁵³ RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Op. Cit.*, p. 132.

Carlos III del dieciocho de febrero. Hay que esperar al siguiente siglo para la creación del Teatro Principal⁵⁴.

Ante esta situación, es de suponer que las actuaciones de la Capilla de música de la Catedral en las festividades importantes: Navidad, Semana Santa, Corpus y Purísima Concepción entre otras, tengan gran seguimiento y expectación por parte de la ciudad; especialmente los villancicos compuestos en lengua vulgar.

2. El Coro de canto llano de la Catedral de Córdoba

Los primeros estatutos que regulan, en la Catedral de Córdoba, algunos aspectos relacionados con la música son los llamados “Estatutos de Pérez Contreras”, Deán del Cabildo en 1430⁵⁵. Sin embargo los primeros que afectan de una manera más directa a la organización de una Capilla de música son “Los Estatutos de la Sancta Yglesia de Córdoba” de fray Bernardo de Fresneda. Estos estatutos se redactaron por primera vez el 21 de abril de 1563 por el obispo Cristóbal de Rojas y Sandoval y tras varias modificaciones se publicaron en 1577. En ellos aparece la primera relación de miembros que componen la Capilla de música de la Catedral: un maestro de Capilla, dos muchachos de buenas voces y músicos de canto de órgano: un tiple, un contralto, un tenor, un contrabajo, un organista, cuatro ministriles y un sochantre⁵⁶. Es en 1601 cuando se promulgan unas constituciones específicas para los músicos, las “*Constituciones y Arreglamento que deben de observar el Maestro de Capilla, Músicos y cantores de la Sancta Yglesia de Córdoba, echo en 17 de Febrero de 1601*”⁵⁷. Un siglo después, el 30 de Marzo de 1704, Felipe IV manda hacer otras constituciones en las que se regulan el funcionamiento de la Capilla en sus múltiples aspectos: “*Constituciones y Estatutos que su Magestad Cathólica Felipe IV, nuestro Señor, mandó hacer para el buen gobierno, y servicio de su Capilla Real, sita en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*”⁵⁸.

El esquema organizativo de dichos estatutos se mantiene en las siguientes centurias. Los cambios que se van produciendo están relacionados con un aumento de la plantilla, tanto vocal como instrumental. En cuanto a las voces, se aumenta su número hasta conseguir dos o más coros. El aumento más notorio es el de los instrumentistas. Debido a la dificultad de encontrar buenas voces, sobre todo tiple y contraltos, se

⁵⁴ Nos referimos al actual “Gran Teatro” situado en la avenida Gran Capitán.

⁵⁵ VAZQUEZ LESMES, R.: “La Capilla de Música de la Catedral cordobesa”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº110, Córdoba, 1986, p. 115.

⁵⁶ FRESNEDA, FRAY BERNARDO DE, *Estatutos de la Sancta Yglesia de Córdoba*, Antequera, 1577, p. 35 v. (Sección Instrumentos. Sin catalogar)

⁵⁷ A.C.C.: *Obras Pías*, Legajo 816, nº 9.

⁵⁸ *Constituciones y Estatutos que su Magestad Cathólica Felipe IV, nuestro Señor, mandó hacer para el buen gobierno, y servicio de su Capilla Real, sita en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1704, p. 9, en Biblioteca Municipal.

contratan instrumentistas que puedan suplir esta falta doblando las voces. Según apunta Vázquez Lesmes y como comentaremos más adelante al hablar de la Capilla de música, durante los siglos XVII y XVIII el Cabildo catedralicio se esfuerza en la búsqueda y contratación de músicos que den brillantez a sus coros, sin escatimar los medios económicos necesarios⁵⁹.

Trabajar para el Cabildo catedralicio suponía tener que cumplir en primer lugar el estatuto de limpieza de sangre. Los pasos a seguir para este procedimiento eran los siguientes: en primer lugar se hacía un informe sobre la genealogía del candidato, éste se leía y aprobaba en Cabildo. En realizar este informe se podía tardar entre un mes o mes y medio normalmente, si el individuo no era natural de Córdoba. Una vez aprobado éste se pasaba a realizar las pruebas de limpieza de sangre. Estas pruebas solían durar tres o cuatro meses, ya que se tenían que buscar los testimonios de doce personas que conocieran a los ascendientes del candidato por parte de padre y otros doce por parte de madre⁶⁰. A estos testigos se les hacía una serie de preguntas destinadas a saber si su ascendencia era de cristianos viejos y limpios. Estas preguntas, con las respuestas de todos los testigos, quedaban recogidas por escrito y constituían lo que se denominaba “Expediente de limpieza de sangre”. Si había problemas para encontrar a estos testigos se podía tardar mucho más, con el aumento de costo económico que ello suponía. Una vez aprobadas en Cabildo estas pruebas de limpieza, se le daba permiso al candidato para “*entrar con sobrepelliz en el Coro*”. Una vez conocidos estos requisitos previos para entrar a servir en la Catedral, en lo concerniente a la música y para el servicio del Coro, ésta se componía de los siguientes estamentos:

1. El Coro de canto llano
2. Los organistas
3. Los acólitos y mozos de coro
4. La Capilla de música propiamente dicha

En este capítulo nos ocuparemos del Coro de Canto llano de la Catedral. Estaba formado por los Capellanes de veintena y Capellanes perpetuos pertenecientes a las Capellanías de música, dirigidos por el Sochantre. Este Coro era el encargado de cantar el *canto llano* de las Misas y Oficios.

2.1. Los Capellanes de la veintena

La Capellanía consistía en una fundación perpetua o colativa⁶¹, dotada de una renta competente (producto de fincas, limosnas, etc.) para el sustento del Capellán, que llevaba una carga de obligaciones religiosas⁶². La Capellanía de veintena era colativa.

⁵⁹ VÁZQUEZ LESMES, J. R.: *Op. Cit.*, p. 117.

⁶⁰ Al leer las informaciones de limpieza de Joaquín Ambros, para entrar de mozo de coro, y no haber firmado nada más que 7 testigos surgen algunas desavenencias, pero por su buena voz al final quedan aprobadas sus pruebas. (A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 411 y 411 v. Doce de junio de 1759)

⁶¹ Colativas eran aquellas cuya colación o asignación quedaba reservada a la autoridad eclesiástica.

Actualmente, en el barrio del Alcázar Viejo, en la casa nº 16 de la calle San Basilio podemos contemplar un azulejo en el que podemos leer la siguiente leyenda: “Capellanes de veintena 6” y que muestra que esa casa perteneció en su día al cabildo catedralicio. Las actas capitulares hacen alusión a una de estas casas:

*Item. Se leyó un memorial de los capellanes de Veintena en que dicen se hallan unas casas del Alcazar Viejo propias de la Veintena mui maltratadas amenazando ruina y que necesitan de repaso [...] por lo que suplican a el Cav. les conzeda licencia para tomar un censo de quatrocientos ducados de principal del caudal de obras pías y que están prompts a dar por hipoteca todos los vienes de Veintena para la seguridad de dicho censo que oído por el Cav. acordó dar y dio su comisión a los SSres. Diputados de Veintena para que sobre su comisión informen*⁶³.

La principal razón por la que estas Capellanías se instituyeron por el Cabildo era para que dichos Capellanes cantasen los oficios en el Coro y sirviesen a la Iglesia de muchas particularidades necesarias al culto divino⁶⁴.

HORAS DEL OFICIO	SUELDOS ⁶⁵
Maitines (cada noche)	Medio real y 2 celemines de trigo
Prima (cada día)	3 maravedíes
Tercia (cada día)	2 maravedíes y 1 cornado
Nona(cada día)	2 maravedíes
Vísperas (cada día)	2 maravedíes y 1 cornado

Tabla nº 1: *Sueldos de los Capellanes de veintena por asistir a las horas canónicas*⁶⁶

Nº	PARTICULARIDADES DEL CULTO DIVINO
1	En las fiestas en que se han de tomar 6 capas, 6 Capellanes (3 de cada coro) han de aguardar al Beneficiado que fuere por la capa del Preste, desde el Coro hasta el vestuario
2	En los días de domingo y de fiestas dobles lo aguardarán 4 Capellanes
3	En las fiestas semidobles o simples los aguardarán 2 Capellanes cuando el Preste no fuera con los caperos y no cuando fuere con ellos
4	Aguardarán al Preste 6, 4 o 2 Capellanes cuando fuere a incensar el altar, diciéndose el salmo del Magnificat
5	2 Capellanes aguardarán al Beneficiado que fuere a echar agua bendita al altar a Completas
6	6 Capellanes han de servir de libreros en todas las procesiones Dominicales y Generales y de Fiestas en que se han de tomar todas las capas y 4 en las demás procesiones
7	El día de todas las capas, 4 Capellanes (2 por un coro y 2 por otro) serán obligados a aderezar

⁶² DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz*, Cádiz, 2004, p.114.

⁶³ A.C.C.: AA. CC.: T. 74, f. 224 v. Cinco de Septiembre de 1732.

⁶⁴ FRESNEDA, *Op. Cit.* p. 31.

⁶⁵ Además por cada cuatro meses (tercio) se le pagaba a cada Capellán 12 fanegas de trigo y 50 reales.

⁶⁶ FRESNEDA, *Op. Cit.*, p. 31.

	capas, poniendo las capillas en ellas mientras se dice Prima y se comienza Tercia
8	Uno de los Capellanes más antiguo llevará el pendón negro en el Domingo de Pasión y en las procesiones del Jueves y Viernes Santo, al encerrar y sacar al Stmo. Sacramento y el blanco en las procesiones dominicales y generales ordinarias hasta el día del Corpus Christi inclusive en el tiempo de Pascua
9	4 Capellanes (por rueda) llevarán las andas donde fuere la imagen de Ntra. Señora todas las veces que el Cabildo la sacare en procesión dentro y fuera de la Iglesia
10	2 Capellanes llevarán los cetros de los 2 Canónigos caperos cuando fueren a entonar el gloria al Altar Mayor en las fiestas solemnes
11	2 Capellanes, los que asistieren en el Altar Mayor, aguardarán al predicador cuando fuere Beneficiado del Cabildo desde donde saliere a tomar la bendición hasta el púlpito y desde el púlpito, acabado el sermón, hasta donde quisiese ir dentro de la Iglesia
12	2 Capellanes darán las paces al Cabildo por semanas en todas las Misas que se debieren dar
13	2 Capellanes, los más modernos de cada coro, diciéndose los salmos de las horas, estarán de pie en los dos atriles, teniendo en cuenta que no se hierre el verso
14	2 Capellanes, los más modernos, cuando los Caperos u otros Beneficiados canten alguna cosa a solas por el libro del atril mayor, siendo necesario volver la hoja, el uno la volverá y el otro la allanará
15	4 Capellanes aguardarán al Preste en los oficios de difuntos, en que se tomaren 4 capas, cuando vaya por capa al vestuario y 2 todas las veces que fuere o viniere con capa en oficios de aniversarios, no yendo cuando fueren los caperos
16	Los Capellanes que el puntador convidare para que vayan a decir las Vigilias fuera del Coro serán obligados a hacerlo
17	Todos los días que hubiere Misa de aniversario, un Capellán por semanas será obligado a llevar la cruz en la procesión de los responsos que se hicieran después de la Misa y volverla al vestuario
18	2 Capellanes (según su turno) oficiarán las Misas de réquiem que se dijeren en el Cabildo y dirán los responsos de las memorias los días de oficios en el Cabildo
19	Todos los Capellanes, en los enterramientos de los Beneficiados de esta Iglesia, serán obligados a traerlos a hombros desde su casa al Coro y desde el Coro a la sepultura y meterlos en ella, y enterrándose fuera de la Ciudad, llevarlos hasta donde el Cabildo dejare el cuerpo
20	Los Capellanes, por semanas serán obligados a decir la Misa del Alba cantada cada día ⁶⁷ . Se les dará 20 maravedíes cada día por estas Misas y si sólo viniese uno, 10 maravedíes

Tabla nº 2: *Particularidades del culto divino que debían cumplir los Capellanes de veintena*⁶⁸

Su vestuario consistía en opas⁶⁹ o sotanas de paño, que no fueran de seda, hasta el empeine del pie y sobrepellices de lienzo o algodón. Se sentaban en el Coro en las sillas bajas con los Capellanes perpetuos, pasada la escalera de los postigos, el primer coro a un lado y el segundo a otro por sus antigüedades⁷⁰.

⁶⁷ Los domingos en la Capilla del Arcediano de Badajoz (del oficio de la Stma. Trinidad), los lunes en el altar de San Juan (de réquiem; se decían dos misas seguidas), los martes en el altar de San Sebastián (de réquiem), los miércoles en el Altar de Henares (de Ntra. Señora del común del tiempo), los jueves en el altar de las Cabezas (de Ntra. Señora), los viernes en el altar de Sta. Helena de la Cruz y los sábados en el altar de Ntra. Sra. del Pilar (de su oficio) (FRESNEDA, *Op. Cit.* p. 32 v.)

⁶⁸ FRESNEDA, FRAY BERNARDO DE: *Op. Cit.*, pp. 31 v- 32 v.

⁶⁹ El uso de la palabra *opa* para designar la vestimenta de los Capellanes procede de la palabra *opal* que era cómo se llamaba a la tela de percal de algodón con la que se hacían estas ropas. También se nombran como *opas* a las plazas vacantes produciéndose en este caso una metonimia entre la vestimenta y el sujeto que la lleva.

⁷⁰ FRESNEDA, *Op. Cit.*, pp. 33 y 33 v.

Estos Capellanes se llamaban “de la veintena” porque eran veinte en la mayoría de las catedrales españolas. Como ejemplo en Cádiz: “*Las veinte capellanías posteriores a la unión se proveían mediante oposición*”⁷¹. Samuel Rubio nos describe sus funciones: “*A la interpretación de la música polifónica prestaban su concurso otros por ser veinte, cuya misión principal, también remunerada, era la ejecución del canto llano*”⁷². En Córdoba su número era de doce: “*Entre los participantes en el canto de oficio contaron los 12 capellanes de la Veintena*”⁷³. Existe documentación de la existencia de estos Capellanes en la Catedral de Córdoba desde el 5 de marzo de 1462⁷⁴. El cargo se obtenía por oposición por regla general, aunque también en algunos casos no se hacía.

*Se pasó a conferir si se haria provision de dicha Media Capellanía sin nueva oposicion en virtud de la hecha pocos días ha y aviendose votado por votos secretos, salio assi acordado, y que se dé llamamiento para el sabado 6 del corriente para hazer dicha provision sin nuevos edictos y sin acto alguno de oposicion, respecto de estar tan recientes los echos para la misma media Capellanía*⁷⁵.

En numerosas ocasiones, de resulta de dicha oposición, se asignaban medias Capellanías a candidatos diferentes, en lugar de conceder una Capellanía completa.

*El Cabildo dio su comision a dichos Sres. Diputados de Veintena para que soliziten sugetos Idoneos que sepan Cantollano, y bien leer para que se les dé tres medias Cappellanías de Veintena respecto de estar Quatro Vacantes y estar el choro con necesidad de Ministros*⁷⁶.

Quizá sea por ello que en la segunda mitad del siglo XVIII su número oscilara entre 14 y 19⁷⁷. Los dos Capellanes de veintena más antiguos tenían derecho a gozar de la Capellanía perpetua de Sto. Tomás apóstol. Esta Capellanía suponía un descanso de sus obligaciones como Capellán de veintena después de muchos años de servicio⁷⁸.

⁷¹ DÍEZ MARTÍNEZ, M.: Op. Cit., p.115.

⁷² RUBIO, S.: *Historia de la Música española desde el ars nova hasta 1600*, Madrid, 1983, p. 33. Citado por BEDMAR ESTRADA, L. P.: *La Música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balias y Vila*, Córdoba, 2009, p. 170.

⁷³ NIETO CUMPLIDO, M.: “La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)”, en AA.VV. *El Patrimonio Histórico-Musical de Córdoba*, Córdoba, 2004, p. 70.

⁷⁴ NIETO CUMPLIDO, M.: Op. Cit., p. 70.

⁷⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 74, f. 338. Cuatro de Marzo de 1734.

⁷⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 309 v. Catorce de Abril de 1758.

⁷⁷ A.C.C.: *Libros de punto*.

⁷⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 145 v, 146, T. 86, f. 34 v, 35.

Estas Capellanías pertenecían al Patronato del Cabildo y sus rentas se administraban y pagaban por los Sres. Diputados de Obras Pías⁷⁹.

Según los Estatutos tenían obligación de cantar en el coro entre otras, y la necesidad de que posean buena voz en el momento de su elección y ser examinados en canto llano por el sochantre⁸⁰. Debían asistir al coro con sobrepelliz todos los días del año en las horas diurnas de Prima, Tercia, Nona, y Vísperas y a las nocturnas de Maitines⁸¹. En la oposición que ganó Fernando de Armenteros en 1759 se detallan los ejercicios que se pedían para entrar de Capellán de veintena: “*después de cantar una epístola y Evangelio y diversas antífonas y salmos, informó (el sochantre) de su suficiente voz de cuerpo y que en adelante sería más ventajosa*”⁸². Y se recuerdan las obligaciones y derechos que tenían dichos Capellanes: asistir con bonete y manto al coro, asistir a las horas y demás funciones y festividades, tener derecho a gozar de las primas del Cardenal Salazar, de los Maitines a medianoche, repartimiento de octavas y demás festividades⁸³.

Se agrupaban en dos grupos o coros, por lo general de 7 u 8, y eran dirigidos por el sochantre o ayuda de sochantre. De los dos grupos que componían la veintena el primero estaba compuesto por los Capellanes más antiguos. Cuando se contrataba un nuevo Capellán, éste se adjudicaba al segundo grupo y alguno de este segundo grupo con más antigüedad subía al primero. Se dan ocasiones en que surgen varias bajas por diferentes razones y se cambian Capellanes de un grupo a otro para equilibrar los dos coros⁸⁴. Por las actas capitulares sabemos que se les concedía tener un sirviente de Maitines. Este sirviente asistía a maitines en lugar del Capellán. En Febrero de 1752, Francisco de Luque expone estar imposibilitado para asistir a Maitines por su avanzada edad y por las enfermedades que padecía. Se ofrecieron para asistir a los Maitines en su

⁷⁹ A.C.C.: *Constituciones de las Capillas en lo tocante al Coro*. (Sección instrumentos. Manuscrito sin catalogar)

⁸⁰ FRESNEDA, *Op. Cit.*, f. 31v-33v. Citado por VAZQUEZ LESMES, *La Capilla de música de la catedral cordobesa*, p. 117.

⁸¹ La hora de Prima era antes de la misa conventual. Posiblemente a las nueve de la mañana. La hora de Tercia era después de la misa conventual, que en verano era a las 10 y en invierno a las 11. (A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 267v. Siete de Octubre de 1751) La hora de Nona era a las tres de la tarde. La hora de Vísperas era por la tarde. Podía ser a las cinco o seis de la tarde dependiendo de la época del año. Los Maitines se celebraban a las doce de la noche.

⁸² A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 409. Uno de Junio de 1759.

⁸³ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 413v y 414, 28 de Junio de 1759. Los Capellanes de veintena, previa solicitud presentada al Cabildo, solían cobrar alguna cantidad por cada misa cantada en las octavas de Ntra. Sra. de la Asunción y Natividad de la Virgen. (A.C.C.: AA. CC., T. 79, folio 242. Veintisiete de Agosto de 1755.)

⁸⁴ A.C.C.: *Libros del punto*.

lugar el acólito Diego Rodríguez, José Buiza y Diego Camacho, mozos de coro. Salió elegido Diego Camacho⁸⁵.

La celebración de los Maitines conllevaba continuos quebraderos de cabeza al Cabildo, debido a que en el cuerpo de Capellanes de veintena no había apenas sacerdotes y según éste “*los Maitines no se decían con la decencia correspondiente*”. En numerosas ocasiones se suceden quejas del Cabildo por los pocos sacerdotes que había en la veintena y porque había noches que en los Maitines *no había ni un solo sacerdote*⁸⁶. En una ocasión se llegó incluso a barajar la posibilidad de suprimir una Capellanía de veintena y repartirla entre los Capellanes que fuesen sacerdotes y asistieran a Maitines⁸⁷, como una posible vía de solución. En el año 1759 se consigue permiso del Papa Clemente XIII para cantar los Maitines después de ponerse el sol, a la hora que mejor conviniese. El Cabildo acordó que los Maitines se dijera a la hora del Ave María⁸⁸, como en otras catedrales españolas. Por ser esta hora más cómoda para asistir a Maitines se ordenó quitar todos los sirvientes de Maitines a los Capellanes de veintena.

En Marzo del año 1763 una nueva reforma cambia por completo el panorama de los Capellanes de veintena. Se quiere poner remedio de una vez por todas a esta situación de falta de sacerdotes en la veintena. Como solución se aprueba el hacer colativos 100 ducados de congrua⁸⁹ a cada Medio Capellán para que en el plazo de tres años se ordenara sacerdote, siendo obligatorio haber ascendido al orden de subdiácono en los primeros cuatro meses. Se deja una puerta abierta para ampliar este plazo en algún caso especial.

Esta propuesta tuvo una buena acogida por parte de los Capellanes de veintena que servían en la Catedral durante ese año y todos aceptaron estudiar para ascender al sacerdocio⁹⁰. A partir de entonces comienzan a aparecer en las actas, noticias de Capellanes solicitando licencias para hacer ejercicios espirituales y para ordenarse. Los ejercicios espirituales previos a la ordenación se hacían en San Felipe Neri y las

⁸⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 283, 283v y 284. Veintitrés y veintiséis de Febrero de 1752.

⁸⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 296 v. Doce de Mayo de 1752.

⁸⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 71 y 71v. Uno de Octubre de 1756.

⁸⁸ El Obispo Gutiérrez Ruiz en el año 1332 instituyó el toque del *Ave María* a la hora de *prima noche*. Los clérigos parroquiales, entre otras oraciones que debían enseñar al pueblo de memoria en las misas de los domingos incluían en primer lugar, el *Ave María*, salutación que los fieles repetían por tres veces en los atardeceres al toque llamado por eso del *Ave María*. (NIETO CUMPLIDO, M.: *Historia de la Iglesia en Córdoba II*, Córdoba, 1991, p. 332.) Seguramente se eligió esta hora por ser tan conocida por todos los fieles.

⁸⁹ La congrua era una renta anual que debía acreditar un eclesiástico antes de recibir las Órdenes Sagradas para garantizar su honesta sustentación. Podía basarse en una pensión (Capellanía o beneficio) o en bienes patrimoniales.

⁹⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 35 v-47 v. Doce de Marzo de 1763.

ordenaciones sacerdotales, tanto de Capellanes de la veintena como de otros músicos, se solían hacer en Guadix⁹¹. En noviembre de ese mismo año se les da licencia a los Capellanes de veintena para celebrar todos los años una fiesta en la Capilla de la Concepción⁹². En el informe de la reforma de 1763 se detallan los sueldos que cobraban tanto Capellanes enteros y medios. El sueldo de un Capellán entero de veintena consistía en 46 fanegas de trigo, 979 reales y 31 maravedíes. El sueldo de un Medio Capellán era de 23 fanegas de trigo menos 2 celemines, 489 reales y 32 maravedíes (el trigo se pagaba a 18 reales de vellón). Éstos se hallaban repartidos de la siguiente manera:

OBLIGACIONES	CAPELLANES ENTEROS	MEDIOS CAPELLANES
Maitines	15 fanegas más 3 celemines de trigo y 732 reales	
Horas diurnas	39 fanegas más 9 celemines de trigo y 247 reales más 31 maravedíes	23 fanegas de trigo menos 2 celemines, 489 reales y 32 maravedíes

Tabla nº 3: *Sueldos de los Capellanes de veintena en 1764*⁹³

Como podemos observar los medios Capellanes no tenían obligación de asistir a Maitines pero sí podían disfrutar del reparto que se hacía entre los Capellanes enteros de las pérdidas o sueldos que no cobraban los que no asistían, bien por enfermedad o por otra causa. Lo mismo sucedía con las Primas que dotó D. Pedro Antonio de Salazar (300 ducados de vellón a repartir entre los doce Capellanes enteros), a cada Capellán le correspondían 137 reales y 17 maravedíes, pero si alguno estaba enfermo no los cobraba y se repartían por igual entre Capellanes enteros y medios. Por un quinquenio de entierros en la Parroquia le correspondían 30 reales de vellón tanto a Capellanes enteros como a medios. Por memorias fijas y perpetuas le correspondían a cada medio Capellán 121 reales y 31 maravedíes y éstos sí se cobraban en Patitur⁹⁴ o enfermedad. Si un Capellán pedía Patitur sólo cobraba 1000 reales de vellón. A partir de esta reforma las pérdidas de Maitines en lugar de repartírselas entre Capellanes enteros y medios, se destinarían a mantener los 100 ducados de congrua para ordenarse a los que estuviesen enfermos.

⁹¹ A.C.C.: AA. CC. T. 82, f. 255 v y 262. Siete de Septiembre de 1764 y diecinueve de Septiembre de 1764.

⁹² A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 135. Diecinueve de Noviembre de 1763.

⁹³ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 38-43. Once de Marzo de 1763.

⁹⁴ El *Patitur* era un permiso que solicitaba el individuo que estaba enfermo con una enfermedad de larga duración y el cabildo tenía la potestad de concederlo. En este permiso se podía salir fuera de Córdoba si así lo recomendaba el médico. Para concederse este permiso se necesitaba una declaración jurada del médico en cuestión y el individuo que gozaba de este permiso no cobraba la totalidad del sueldo sino sólo una parte.

de muertos se dijeran Misas y memorias los días de San Andrés y Sta. Inés. Los Capellanes de veintena y mozos de Coro cobrarían de la siguiente manera:

1. Por cada Misa rezada el día de San Andrés se le daba al Capellán de veintena más antiguo 6 reales de vellón.
2. Se debían decir 8 misas rezadas por los Capellanes de veintena, o en su defecto por otros sacerdotes, en los tres altares del Santísimo Cristo del Punto, San Antonio y Sta. Lucía, por el fundador; 4 en el día siguiente al de San Andrés Apóstol y 4 el día siguiente al día de Sta. Lucía. Se les pagaba 4 reales de vellón por cada misa.
3. Se celebraban por los Capellanes de veintena dos memorias con su vigilia y misa de réquiem por el fundador y su intención, con asistencia de los 18 mozos de Coro, igual que se practicaba en las Capillas de Sangre y San Pedro, de las que la primera se celebraba en la tarde del día de San Andrés y mañana del día siguiente y la segunda en la tarde del día de Sta. Inés y día siguiente. A los Capellanes de veintena se le pagaban por cada vigilia y misa 33 reales de vellón y a los niños de Coro 18 reales de vellón⁹⁸.

2.2. El sochantre

La figura de sochantre aparece documentada por primera vez en la Catedral de Córdoba el 15 de marzo de 1362⁹⁹. El sochantre era uno de los cargos más importantes e imprescindibles de toda la Capilla de Música. Tenía a su cargo la responsabilidad de dirigir todas las piezas de canto llano que se interpretaban en la Misa y los oficios¹⁰⁰. Tanto es así, que lo normal era que hubiese por lo menos dos, llamándose este segundo ayuda de sochantre, teniente de sochantre o subchantre. Pero aunque hubiese dos, no se turnaban en su oficio ya que tenían la obligación de asistir los dos todos los días del año en las horas diurnas de Prima, Nona, Tercia y Vísperas; así se encuentra documentado en los cuadrantes de asistencia al coro¹⁰¹. Encontramos períodos en los que llega a haber incluso cuatro. Probablemente, a cada uno se le asignaría dirigir uno de los dos grupos que componían los capellanes de veintena y se necesitarían algunos más para suplir los días de descanso y baja por enfermedad.

En los estatutos se detallan las características que debe tener todo buen sochantre:

El oficio de Chantre era antiguamente el que haze ahora el Sochantre, y ansi esta dignidad se proueya en personas de buenas voces y muy diestros en el canto, y como esto ha cessado, el Sochantre haze el officio en lugar del Chantre, al qual le

⁹⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 342, 342 v, 343, 343 v, 344, 344 v, 345.

⁹⁹ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.* p. 69.

¹⁰⁰ BEDMAR ESTRADA, L. P.: *Op. Cit.* p. 170.

¹⁰¹ A.C.C.: *Libros del punto.*

*quede todavía obligación de tener cuidado que el Sochantre como su lugarteniente haga officio como conuiene en la entonación de las antífonas, himnos, psalmos y de los demás que es su cargo*¹⁰².

Entre sus obligaciones el sochantre era el encargado de examinar de *canto llano* a los nuevos aspirantes a Capellanes de veintena¹⁰³. Tenían que entregar los libros que debían cantar a los Capellanes, por la mañana antes de prima y por la tarde y debían asistir a las procesiones¹⁰⁴. Algunos además apoyaban la Capilla con sus voces en los días de Música.

La voz de sochantre era generalmente de bajo, aunque también la solían ocupar tenores. La característica fundamental para considerarse buena voz de sochantre era tener “voz gruesa y de bastante cuerpo”¹⁰⁵. En los edictos de las oposiciones para cubrir una Capellanía de San Acacio en abril de 1803 para voz de sochantre por defunción de **Pedro Turón** se pedía: “voz de 12 puntos desde *gesolreut grave hasta delasolre agudo de buen cuerpo y metal*”¹⁰⁶.

Nº	Obligaciones del Sochantre y Teniente
1	El sochantre y teniente en sus respectivos días darán las entonaciones en los Salmos, Antífonas, Misa, preces, responsorios y demás, que se acostumbra en el Coro, procesiones, vocaciones y otros actos según se observa en la práctica del día.
2	Cada uno en sus días cantará y regirá el Coro y arreglará los cantores, conforme exijan las necesidades y oportunidad de los Coros
3	Uno y otro observarán constantemente el ceremonial impreso, haciendo igualmente observar en la parte que corresponde a los cantores, y en lo que no estuviese prevenido en aquel Libro, seguirán la práctica de esta Sta. Iglesia.
4	Cuidarán ambos muy particularmente de seguir sin vacilaciones la gravedad, el estilo y modo particular del canto llano de nuestro Coro.
5	Para no alterar las prácticas ni en uno, ni en otro caso, ambos se pondrán de acuerdo en los de duda, o en aquellos en alguno de los dos no tuviese conocimientos de las costumbres de nuestra Iglesia.
6	El Sochantre y Teniente no podrán a un tiempo ausentarse de la ciudad
7	Para hacer ausencia de esta ciudad mayor que la que les permitan sus respectivos recles, deberá cada uno, ambos en tiempo, obtener licencia del cabildo.

Tabla nº 4: *Obligaciones del Sochantre y Teniente*¹⁰⁷

¹⁰² FRESNEDA: *Op. Cit.*, f. 2.

¹⁰³ El 22 de marzo de 1755 se nombra a Miguel de Hinestrosa, sochantre, para examinar a los pretendientes a veintena. De la oposición salen nombrados José Buiza, acólito, Pedro de Torres, licenciado y Francisco Galindo, licenciado, éste último con media capellanía. (A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 192 v) También Miguel de Cabrera, Capellán de veintena, llegó a examinar a los pretendientes a Capellanes de veintena, durante el tiempo que ejerció de sochantre. (A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 341 v- 342 v. Doce de Agosto de 1758)

¹⁰⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 288 v, T. 82, f. 214, 214 v.

¹⁰⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 171 v, 172. Veinticinco de Noviembre de 1766.

¹⁰⁶ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f.

¹⁰⁷ A.C.C.: *Op. Cit.* Se aprobó en el Cabildo de Sres. Dignidades y Canónigos con la parte de su Ilustrísima el 27 de Junio de 1807.

Nº	Licencias y descansos del Sochantre y Teniente
1	El Sochantre y Teniente gozarán por enfermedad del patitur en el cuadrante respectivo a este salario.
2	Para el goce del patitur quedan sujetos a las Leyes, reglas y acuerdos que gobiernan en el punto, conforme están los demás Capellanes.
3	En los casos extraordinarios de enfermedad crónica, o en circunstancias en que sean incompatibles las reglas del patitur ordinario, con los medios de lograr la salud, el cabildo proveerá con conocimiento de causa según convenga.
4	El Sochantre y Teniente tendrán el alivio de recles en sus respectivos salarios.
5	Uno y otro tendrán expedito el mismo número de recles que le corresponda por la respectiva Capellanía de que son poseedores en esta Sta. Iglesia.
6	En la forma y modo de tomar los recles, están y quedan sujetos a las mismas leyes y reglas que por Estatuto, constituciones o acuerdos se prescriben para el cumplimiento de sus Capellanías. Según estas reglas ni el número de los recles, ni la forma y términos, que tengan prescritos para su cumplimiento por las respectivas Capellanías, el Sochantre y Teniente, resulta aumentado, alterado ni variado. El recle, patitur y la asistencia personal son las causas legítimas que excusarán las penas de las aspas en este cuadrante.
7	Las aspas en el cuadrante corresponderán al número de faltas de su asistencia, en que hubieren incurrido el uno y el otro; siendo un aspa la señal de la falta de un medio día, y la de dos de un día entero.
8	La pérdida de cada una de ellas debe equivaler y corresponderá a la pérdida del salario íntegro prorrateado por días enteros y medios.
9	Por esta regla dos aspas equivalen a la pérdida real del salario de un día; y un aspa a la de medio día y así se contarán todas.
10	En el destino de este descuento en la cobranza de su salario y en todos los tiempos, forma y circunstancias de percibirlo el Sochantre y Teniente se conformarán a las misma Leyes y resoluciones que lo están todos los asalariados de las Arcas de San Acacio.

Tabla nº 5: *Licencias y descansos del Sochantre y Teniente*¹⁰⁸

Nº	Días que ha de hacer su oficio el Sochantre
1	El Sochantre de esta Sta. Iglesia hará su oficio en las horas diurnas de todos los días del año, que fueren de primera clase desde las primeras vísperas hasta las segundas.
2	Lo hará de la misma manera en todos aquellos en que hubiere aparato de primera clase y repiques.
3	Se exceptúan en esta regla los días de San Dionisio y San Sebastián, porque ni hay repique ni concurso señalado del pueblo.
4	En la mañana víspera de la Natividad de Ntro. Sr. a la hora de prima siendo de su cargo cantar la calenda.
5	En los dos primeros días de Pascua de la Natividad del Sr. a todas las horas diurnas y en los días tercero y cuarto a todas las horas de la mañana.
6	En todas las horas de la mañana del Miércoles de ceniza y de las cuatro Dominicas primeras de Adviento y Cuaresma, de Lázaro y de Ramos.
7	En la Semana Santa desde los maitines o tinieblas del Miércoles hasta las completas del Sábado Santo inclusive.
8	En las Pascuas de Resurrección y Pentecostés a todas las horas de los dos primeros días de cada una, por la mañana y por la tarde.
9	En todas las horas de las tres octavas Solemnes que se celebran en esta Sta. Iglesia con inclusión de los Maitines que se cantan por la tarde.
10	En las tres mañanas de Letanías que preceden al día de la Ascensión a todas las horas.
11	A todas las rogativas públicas de dentro y fuera de la Iglesia sean ordinarias o extraordinarias.
12	En todas las procesiones que salgan de la Iglesia bien sean ordinarias o extraordinarias.
13	En todas las solemnidades fuera de las dichas en que por el rito de la festividad, algún Sr. Dignidad haga el oficio de Preste.

¹⁰⁸ A.C.C.: *Op. Cit.*

14	En todos los actos y días en que ejercite su Pontifical nuestro Ilmo. Prelado en la Sta. Iglesia.
15	En todos los entierros de los Sres. Obispo, Capitulares o algún otro particular a quien el Cabildo hiciese los funerales en la misma forma y solemnidad que lo observa a sus individuos.
16	En todos aquellos casos que el Cabildo así lo acuerde en fuerza de la solemnidad del día o del acto.
17	En todos aquellos días y horas en que supla al Teniente según se expresará más adelante.
18	En ninguno de los días que le quedan reservados al Sochantre podrá tomar recles sino bajo la pena de aspas a no ser que preceda licencia del Sr. Deán o Presidente que la dispensará con prudencia.
19	Conforme a todas las reglas antecedentes la obligación del Sochantre en ningún caso se entiende a la asistencia y dirección de los Maitines de noche a excepción de los solemnes de Navidad en que hará el oficio.

Tabla nº 6: *Días que ha de hacer su oficio el Sochantre*¹⁰⁹

Nº	Días que ha de hacer su oficio el Teniente
1	No debiendo tener alternativa de semanas el Teniente con el Sochantre, todas las cumplirá aquél por sí.
2	Será de su cargo cantar y regir el Coro en todos los días y horas que no están señalados y reservados al Sochantre en los artículos anteriores, sin perjuicio de sus propios recles.
3	El Teniente suplirá por el Sochantre en todas las faltas en que éste incurra por enfermedad o ausencia.
4	El Sochantre suplirá por su parte todas las faltas de asistencia del Teniente, siempre que aquél se halle en el Coro.
5	Será también propio del Sochantre suplir las semanas del Teniente, en el caso en que la ausencia o enfermedad exceda de quince días.
6	Precediendo la correspondiente licencia del Sr. Deán o Presidente podrá tomar día de reple el Teniente aún en algunos, cuyo servicio sea de su cargo; pero deberá dispensarse aquélla con el conocimiento y la prudencia que exige el decoro del culto.
7	Tampoco se entiende la obligación del servicio del Teniente en el Coro a otras horas que a las que se cantan de día, a excepción de la noche de Navidad, que debe asistir a toda la solemnidad.
8	Si la experiencia, observación o la utilidad y decoro del culto o del canto descubriesen la incompatibilidad, insuficiencia, imposibilidad o grave dificultad en la ejecución de todos y cada uno de los reglamentos y artículos antecedentes, el Cabildo a quien corresponda alterará, variará o reformará lo que le parezca y según convenga.

Tabla nº 7: *Días que ha de hacer su oficio el Teniente*¹¹⁰

En una ocasión, **Bartolomé de Gálvez**, ayuda de sochantre, solicita al Cabildo unos días de recles¹¹¹ por su mucho trabajo. Es entonces cuando el Cabildo le concede 28 días de recles al año, siempre que no sean días de música, ni de primera clase y con la obligación de que el coro quedara provisto de quien haga el oficio de sochantre¹¹².

Si había necesidad, el Capellán de veintena más a propósito podía hacer el oficio de sochantre, con tal de que este cargo estuviese siempre cubierto. En 1753 **Miguel de**

¹⁰⁹ A.C.C.: *Op. Cit.*

¹¹⁰ A.C.C.: *Op. Cit.*

¹¹¹ El término recles se usaba para indicar los días de descanso en los que se permitía la no asistencia al coro.

¹¹² A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 79- 80. Seis y nueve de Marzo de 1754.

Cabrera, Presbítero y Capellán de veintena solicitó al Cabildo un sirviente de Maitines. Se le concedió pero éste argumentaba que había ejercido el oficio de sochantre y de Maestro de ceremonias siempre que había hecho falta y que no tenía dinero para pagar al sirviente. Se le concedió el dinero para pagar al sirviente con la condición de cantar como tenor en la música sin título de músico y hacer de Maestro de ceremonias siempre que hiciera falta¹¹³.

En cierta ocasión se reprende al sochantre **Miguel de Hinestrosa** por faltar algunos días al coro por irse de pesca y al campo “*en horas desproporcionadas*”; como castigo se le prohíbe cantar en la Capilla de Música y asistir a la Capilla de Sangre, de donde era Capellán perpetuo hasta nuevo aviso, con el perjuicio de no cobrar los días que no asistiera; pero se le obliga a seguir haciendo el oficio de sochantre durante todos los días¹¹⁴, ya que no se podía prescindir de él.

2.3. Las Capellanías perpetuas relacionadas con la música

La Capellanía perpetua permitía al Capellán que la poseía tener asegurada una renta fija hasta su muerte. Como ya comentamos anteriormente al hablar de los Capellanes de veintena, llevaba consigo una serie de obligaciones establecidas en las Fundaciones de dichas Capellanías. Debían vestir el mismo hábito que los Capellanes de veintena y al igual que ellos sentarse en la sillería baja del Coro¹¹⁵. Durante la segunda mitad del siglo XVIII convivían en la Catedral de Córdoba veinte Capellanías de música; trece de ellas fueron fundadas a finales del siglo XV y se hallaban repartidas entre las Capillas de Sta. Inés, de San Acacio, de San Antonino y del Altar de San Dionisio y las siete restantes, fundadas a principios del siglo XVIII, pertenecían a la Capilla de San Pedro Apóstol. La mayor parte de estas Capellanías se cubrían con músicos cantores, aunque también se da algún caso de instrumentistas ocupando estos puestos, como el primer organista, Francisco Ayala que fue Capellán de San Antonino. Para poder acceder a alguna de estas Capellanías el candidato debía tener cumplidos los 25 años de edad¹¹⁶. A continuación detallaremos como estaban repartidas las veinte Capellanías de Música y algunas de sus peculiaridades.

2.3.1. Las Capellanías de Santa Inés

Esta Capilla era llamada “de los músicos” porque la mayoría de los sueldos de éstos se sacaban de sus arcas. Su Capilla está adosada al muro sur y es la número dieciocho si comenzamos a contar desde el muro occidental. Estas Capellanías fueron fundadas por D. Rodrigo Méndez de Morales, Canónigo y después Arcediano de Castro, con la Autoridad Apostólica que le concedió el Papa Sixto II en su Bula expedida en

¹¹³ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 401v y 405v. 24 de Enero de 1753 y 5 de Febrero de 1753.

¹¹⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 361 v. Doce de Octubre de 1752.

¹¹⁵ FRESNEDA: *Op. Cit.*, p. 33 v.

¹¹⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 359.

Roma el 20 de Mayo de 1481. Era ésta la segunda fundación que se hacía en esta Capilla¹¹⁷. En un principio fueron cuatro Capellanías y una sacristía, pero más tarde su fundador las redujo a tres, asignando una de estas tres Capellanías a la voz de primer Tiple, la segunda a la de primer Bajo y la tercera al Magisterio de la Capilla de música. Esta adjudicación de las Capellanías fue aprobada en la Bula que Sixto V expidió el 17 de Diciembre de 1585. Más tarde el Papa Clemente VIII en su Bula de 15 de Diciembre de 1592 quitó la obligación de que las Capellanías tuviesen que ser para las citadas voces y oficio de Maestro de Capilla, dejando al Obispo la facultad de proveerlas según lo pidiese la necesidad. El 13 de Marzo de 1764 se vuelven a reformar dichas Capellanías. Llevaban mucho tiempo sin cubrirse, por no encontrar individuos merecedores de ellas y se había creado un resto de renta considerable. Se solicita al Papa que este resto se pueda utilizar en salarios de músicos de voz e instrumentistas, aunque éstos no estén ordenados y se concede dicha dispensa¹¹⁸.

Las obligaciones de los Capellanes se recogían en sus constituciones:

Nº	Obligaciones de los Capellanes de Sta. Inés
1ª	Cada Capellán decía 17 misas cada mes. Un total de 204 misas al año. Cada semana se decían dos misas cantadas: una de réquiem y otra <i>pro peccatis</i> con su responso cantado al final de cada una. Cada semana se cantaba una vigilia con su responso. Cada Capellán decía 9 misas por el Campanero que muriera.
2ª	Celebrar las siguientes funciones: Los Domingos por la tarde, vigilia cantada y responso por el fundador y sus difuntos; Los lunes, misa de réquiem cantada por el fundador; los martes, misa cantada por los pecados del pueblo. Podían ser transferidas al día siguiente si por el rito estuviesen impedidas.
3ª	Las fiestas de Sta. Inés, San Juan Evangelista, Sta. Inés, Natividad de San Juan Bautista, degollación de San Juan Bautista, Asunción de Ntra. Sra. y octava, la dedicación de San Miguel, San Nicolás de Bari (obispo), la Concepción de Ntra. Sra., con vísperas y misa cantadas y responso. Vigilia de difuntos por la tarde, vísperas cantadas con responso por el fundador y sus difuntos y después de coro otra vigilia con responso por todos los difuntos. El día de los difuntos, misa de réquiem por el fundador y sus difuntos y después de coro otra misa por las almas del purgatorio.
4ª	20 responsos, cada uno de los 6 días que cada mes tiene el Cabildo oficios; los cuáles se han de aplicar por las almas de los que dejaron dotaciones.
5ª	Asistir todos los días del año, mañana y tarde, al Coro. Asistir a las procesiones que hiciese el Cabildo dentro y fuera de la Iglesia. Asistir a letanías y vocaciones, con descanso de 4 días al mes, que son 48 días al año. Por cada medio día de falta se le quitará celemín y medio de pan terciado y 3 maravedís, aplicados por tercias partes, es decir, una para la fábrica de la Capilla, otra para sus Capellanes y otra para los Sres. Puntadores del Coro.

Tabla nº 8: *Obligaciones de los Capellanes de Sta. Inés*¹¹⁹

De la renta de cada una de estas tres Capellanías se destinaban 100 ducados para salario y sustento de dos niños de coro, por lo que se mantenían 6 niños de coros de sus arcas.

¹¹⁷ NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, p. 374.

¹¹⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 161-163 v.

¹¹⁹ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 606, 652, s/f. A los presbíteros sirvientes de las Capellanías de Sta. Inés se les pagaba en 1742, 60 ducados y un cahíz de trigo cada año.

Cuando los músicos que obtenían estas Capellanías no eran Presbíteros se les dejaba el plazo de un año para ordenarse. Mientras tanto el Obispo nombraba Presbíteros servidores para cubrir las obligaciones de la fundación, cuyos salarios se sacaban de la renta de dichas Capellanías. Al interesado le convenía ordenarse lo más pronto posible para no tener que pagar al Presbítero servidor.

Cuando comenzó su magisterio de Capilla Gaitán solamente tenía Capellanía perpetua de Sta. Inés Agustín de Contreras, antiguo maestro de Capilla jubilado. Ésta la mantuvo hasta 1754 en que murió¹²⁰. Diez años después cuando se reforman las Capellanías aún estaban todas vacantes. En el informe se hace relación de los sueldos que se sacaban de sus arcas para pagar a los músicos.

MÚSICOS	SUELDOS
Maestro de Capilla (Gaitán)	10.100 maravedíes
Maestro de Niños de Coro (Nicolás de Hinestrosa)	117 maravedíes y 12 fanegas de trigo
Primer Organista (Francisco Ayala)	30.300 maravedíes
Francisco Cano (Tenor)	20.200 maravedíes y 12 fanegas de trigo
Antonio Hidalgo (oboe)	20.200 maravedíes
Antonio Hidalgo (para la manutención de Juan Bueno, niño de coro capón)	900 maravedíes
Manuel Trompesi (trompa)	20.750 maravedíes y 12 fanegas de trigo
Fernando Paniagua (violín)	10.300 maravedíes
Matías Redel (violín)	30.300 maravedíes
Sacristán	103 maravedíes, 20 fanegas de trigo y 10 fanegas de cebada
Segundo Organista (Jaime Torrens)	20.200 maravedíes
Manuel Campos (tenor)	50.500 maravedíes
Antonio García (trompa)	30.850 maravedíes
Federico Cudorie (trompa)	30.850 maravedíes
Juan Porta (contralto)	40.400 maravedíes
Juan Caballero (violón contrabajo)	550 maravedíes
Dionisio de la Mata (tenor)	10.100 maravedíes
José Cobo (trompa y bajón)	10.100 maravedíes

Tabla nº 9: *Informe de sueldos de músicos provenientes de las arcas de las Capellanías de Sta. Inés de 1764*¹²¹

2.3.2. Las Capellanías de San Acacio

La Capilla de San Acacio y compañeros mártires se llamó vulgarmente “de Sangre” o “del Chantre Aguayo” en honor a su fundador. Anteriormente la Capilla se llamó de las once mil Vírgenes¹²². Esta Capilla se encuentra adosada al muro occidental y ocupa el lugar número ocho. D. Fernando Ruiz Aguayo fundó en 1463 seis Capellanías con dos sacristías servideras, dotándolas con sus bienes y uniéndoles ciertos beneficios en virtud de Letras Apostólicas del Papa Pío II, por cuya autoridad se

¹²⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 144. Diez de Octubre de 1754.

¹²¹ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 162 v. Trece de Marzo de 1764.

¹²² NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 358.

erigieron. Su Santidad Sixto V en su Bula expedida en Roma el diecisiete de Diciembre de 1585 asignó la primera de estas Capellanías a la de primer contralto, la segunda a la de primer tenor, la tercera a la de segundo tiple, la cuarta a la de segundo bajo, la quinta a la de segundo contralto y la sexta a la de segundo tenor, con la condición de que los Capellanes tuviesen edad para poderse ordenar, excepto los triples espadones que se podían proveer de quince años de edad. Más tarde el Papa Clemente VIII, en su Bula expedida en Roma en 1592, permitió que en adelante se cubriesen estas Capellanías con las voces que fuesen más útiles a la Capilla y según los tiempos, con la salvedad de que una de ellas debía ser para un tenor que hiciese el oficio de sochantre.

Las Capellanías se proveían por Concurso-Oposición en músicos cantores que tuviesen todas las demás cualidades y circunstancias prevenidas en su Fundación y cuando quedaba vacante alguna Capellanía, dentro de los primeros seis días se tenían que poner edictos en los lugares y provincias que mejor pareciese por espacio de sesenta días, especificando en la vacante la voz de su afección. Pasados estos sesenta días, en los diez días siguientes se examinaban los músicos que hubiesen concurrido a la oposición para conocer su aptitud y si no hubiera ninguno de las circunstancias y cualidades requeridas se podían prorrogar los edictos por otros setenta días más o menos, con la condición de que inmediatamente después de la vacante se nombrase un Presbítero Servidero que cumpliese todas las cargas de la Capellanía conforme a la Fundación y Constituciones, hasta que se proveyese o se ordenara de Presbítero el provisto para dicha Capellanía.

Los Capellanes tenían la obligación de asistir a las horas diurnas, a Tercia por la mañana y por la tarde a Vísperas y Completas. No tenían obligación de asistir a Nona, pero para dar buen ejemplo se les obligaba a asistir en los días de Cuaresma y cuatro témporas, en los viernes del año y en las otras vigiliás, Pascuas y Fiestas en que la Iglesia Catedral tenía por costumbre. No tenían obligación de asistir a las procesiones especiales, ni continuas, ni generales, ni votivas. Debían de celebrar las Misas cantadas en el octavario de Ntra. Sra. de la Asunción¹²³. Cada Capellán gozaba de cuatro días de descanso al mes que no podían coincidir con días de música o de festividad solemne.

El fundador de estas Capellanías instituyó que el día último de la octava de la Asunción se cantara un *Auténtico*¹²⁴ en la Capilla de San Pedro, por la tarde la vigilia y al día siguiente una misa de réquiem cantada con sus capas y que los Capellanes salieran sobre su sepultura a hacer un responso. Siempre que los Capellanes hicieran oficios auténticos o de cuerpo presente debían hacer un responso sobre la sepultura del fundador¹²⁵.

¹²³ A.C.C.: *Constituciones de las Capillas...* Op. Cit.

¹²⁴ El *Auténtico* era una pieza musical basada en alguno de los cuatro modos principales gregorianos.

¹²⁵ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 667.

Documento nº 4: *Portada del Testamento de D. Fernando Ruiz de Aguayo y fundación de las Capellanías y sacristías de San Acacio impreso en 1804*¹²⁶

A Gaitán se le concedió esta Capellanía el veinte de Diciembre de 1752 por estar ocupada la de Sta. Inés por Agustín de Contreras, Maestro de Capilla jubilado¹²⁷. Tres años después Gaitán solicita cambiar su Capellanía de San Acacio por otra de Sta. Inés pero no se le concede¹²⁸. En el año 1764 se reformaron estas Capellanías, al igual que las de Sta. Inés, para poder utilizar los residuos de las rentas de las Capellanías vacantes en pagar sueldos de músicos cantores e instrumentistas aunque éstos no estuvieran ordenados de sacerdotes¹²⁹. En ese año sólo estaban ocupadas dos Capellanías, la de José Lavarza y la del Maestro de Capilla, ya que Francisco Cano ocupaba la de San Dionisio.

MÚSICOS	SUELDOS
Francisco del Rayo (violín)	935 reales y 6 fanegas de trigo
Bartolomé de Gálvez (bajo y sochantre)	3.700 reales y 12 fanegas de trigo

¹²⁶ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 667.

¹²⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 396 v.

¹²⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 180 v y 186 v. Veintidós de Febrero de 1755 y seis de Marzo de 1755.

¹²⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 155-159. Trece de Marzo de 1764.

José Lavarza (tenor y sochantre)	3.300 reales
Francisco Cano (tenor)	2.200 reales
Maestro de Capilla	1.650 reales

Tabla nº 10: *Informe de los sueldos de los músicos provenientes de las arcas de las Capellanías de San Acacio en 1764*¹³⁰

En 1772 se vuelve a hacer otra reforma de estas Capellanías cuando se contrata a Pedro Turón y se le concede la Capellanía de San Acacio para el oficio de sochantre. En adelante los que fueran provistos para esta Capellanía, no solamente harían el oficio de sochantre, rigiendo el Coro, sino que cantarían salmeando con los Capellanes de veintena todas las horas de la mañana y tardes en que no usaran del día de descanso que tenían señalados dichos Capellanes de San Acacio¹³¹.

2.3.3. Las Capellanías de San Antonino

La Capellanía de San Antonino fue la segunda fundación que se hizo en esta Capilla por el Arcediano de Badajoz, Diego Sánchez de Castro a finales del siglo XV. Anteriormente se denominaba de San Antolín¹³². Esta Capilla se hallaba adosada al muro sur siendo la número diecinueve, si empezamos a contar desde el muro occidental, y estaba situada justo al lado de la de Sta. Inés. En la actualidad no existe ya, igual que le sucede al Altar de San Dionisio. En virtud de la Bula de Inocencio VIII, hecha en Roma el dieciséis de Noviembre de 1484, se fundaron dos Capellanías y dos sacristías que debían proveerse en músicos. El diecisiete de mayo de 1487 por Bula del mismo Papa se permutó una de las sacristías en Capellanía con lo que quedaron erigidas tres Capellanías y una sacristía.

Los Capellanes debían servir en el coro cada día a Tercia, Misa, Vísperas y Completas. Entre ellos se repartían las Misas de la Capilla por semanas. Estos Capellanes tenían gran carga de Misas al año. Todos los sábados decían Misa cantada a Ntra. Sra. después de la Misa del Alba que celebraba el Cabildo. En la Capilla se celebraba el octavario de Ntra. Sra. de la Asunción al comenzar Prima. Cada jueves por la tarde se decía una Vigilia y el viernes por la mañana una Misa cantada en honor y reverencia de Ntro. Señor y de su Pasión, por las ánimas del purgatorio. Cada domingo del año por la tarde comenzando Nona se decía una Vigilia cantada y se salía a decir el responso sobre la sepultura del fundador. Al día siguiente lunes, a hora de Prima se decía una Misa de Réquiem cantada con su responso y a los mozos de coro que iban a cantar tanto la Vigilia de la tarde como la Misa de la mañana, por cada misa se le pagaban tres maravedíes. El día de Todos los Santos se decía primero la Misa propia de la fiesta y por la tarde se decía una Vigilia cantada con sus responsos sobre su sepultura.

¹³⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 157. Trece de Marzo de 1764.

¹³¹ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 128 v, 129. Veintitrés de Septiembre de 1772.

¹³² NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 375.

El día de los Difuntos se decía una Misa de Réquiem cantada en la Capilla con su responso y acabado éste se iba a la sepultura y se decían allí dos responsos.

Al comenzar su magisterio de Capilla Gaitán las tres Capellanías estaban ocupadas por un organista, Francisco Ayala, un tenor, Francisco Jurado y un contralto, Felipe Enciso.

2.3.4. La Capellanía de Altar de San Dionisio

La Capellanía de Altar de San Dionisio que tenía relación con la música corresponde a la segunda fundación que sobre este Altar se hizo en 1482 por el Canónigo Miguel Sánchez de Ayllón. Este Altar estaba adosado a la antigua Capilla Mayor (Capilla de Villaviciosa) y estaba situado en su cara norte, bajo el arco de la nave 17 y junto a la escalera por la que se subía a los órganos de esta antigua Capilla Mayor¹³³. Se fundó en virtud de la Bula de Sixto IV del 4 de Diciembre de 1481 al igual que las Capellanías de Sangre y con las mismas obligaciones que éstas de asistir al coro desde principio de Tercia hasta acabada Nona y por la tarde a Vísperas y Completas¹³⁴. Era ésta la Capellanía número trece de las denominadas de Música.

Este altar ya no se registra en el plano de planta de 1741¹³⁵. Sin embargo durante el Magisterio de Capilla de Gaitán sigue en vigor esta Capellanía, ocupada por el tenor Francisco Cano y a su muerte en 1764 por el contralto Juan Porta. Esta Capellanía era la que contaba con el salario más bajo. El tenor Francisco Cano obtenía como renta 200 ducados. A pesar de ello tenía la obligación de 192 misas al año, de las cuales 96 se debían decir en la cárcel todos los domingos y días de fiesta del año. En los edictos para la provisión de esta Capellanía a la muerte de Francisco Cano se describían las cargas de esta Capellanía: residencia todos los días de fiesta y días de música, dos misas cada semana en la Capilla o Altar de su situación y una en la cárcel en cada día de fiesta de los que son precepto todo el año; su renta quedaba regulada por quinquenio. Estando el trigo y la cebada a 10 reales, se daba de salario 2400 reales de vellón al año¹³⁶. En vista de la carga de misas y el corto salario, al contralto Juan Porta se le pagan 400 ducados de salario cuando es nombrado para esta Capellanía en 1764 por muerte de Francisco Cano¹³⁷.

2.3.5. Las Capellanías de San Pedro

Las Capellanías de San Pedro pertenecen a la tercera etapa de esta Capilla. Adosada al muro occidental, ocupa el décimo lugar. El primer titular de esta Capilla fue

¹³³ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 475.

¹³⁴ A.C.C.: *Constituciones de las Capillas...* *Op. Cit.*

¹³⁵ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 475.

¹³⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 256, 256 v. Siete de de Septiembre de 1764.

¹³⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 283 v. Quince de noviembre de 1764.

San Lorenzo. En su segunda etapa se titula del Espíritu Santo, pero más tarde se llama de San Pedro Mártir de Verona¹³⁸. Fue D. Pedro Salazar y Góngora el que hizo la tercera fundación con el título de San Pedro Apóstol y por concesión del Papa Clemente XI fundó el veintiséis de Mayo de 1706 siete Capellanías de música; una para el Maestro de Ceremonias y las otras seis para clérigos o presbíteros que tuvieran voces de tenores o contrabajos. Estas siete Capellanías se dotaron con las rentas procedentes de las siete villas de los Pedroches. La principal razón por la que se fundaron era para que el coro estuviese bien surtido de Ministros.

*Ntra. Sta. Iglesia Catedral, siendo de las más venerables de España, y aún de la cristiandad, se hallaba sin el número necesario de Ministros suficientes que cantasen en el Coro los Oficios Divinos, con la perfección y gravedad que corresponde a la grandeza, devoción y religiosidad con que las demás cosas del culto divino, se practican y ejecutan en ella, sucediendo frecuentemente por esta causa faltas notables en las horas canónicas y hallarse el coro con las diferentes ocupaciones y asistencias de los Capellanes de la veintena*¹³⁹.

Con respecto a la calidad de las voces se hace hincapié en que “*sean más sonoras y a propósito para las cuerdas de las ferias y Primas Dominicales*”. Refiriéndose a las voces de tiple y contraltos: “*no se podrán proveer estas Capellanías, en caso alguno en este género de voces, ni en organistas, instrumentistas, ni otra clase o suerte musical, sino sólo como tenores, contrabajos o contraltos de mucho cuerpo, que no se lastimen, antes se aclaran, fortalecen y mejoran en este ejercicio*”¹⁴⁰.

Las Capellanías se debían proveer sólo en sujetos que supiesen canto llano siendo muy sobresalientes, y también en quien estuviera perfectamente instruido en el canto de órgano para que sirviese también como músico en la Capilla. Los clérigos y sacerdotes eran los aspirantes preferidos, pero si había algún opositor con mejor voz que los demás que no estuviese ordenado se preferiría a los demás con la condición de que se ordenara de sacerdote. La principal finalidad de estas Capellanías era la de cantar y salmear en el coro. Los Capellanes debían salir de sus sillas a cantar todo lo que se cantase al facistol. En algunas ocasiones se reprende a estos Capellanes por no cantar ni salir al *facistol*¹⁴¹ tal como se decía en su fundación¹⁴². El fundador no quiso gravar

¹³⁸ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 360.

¹³⁹ A.C.C.: *Constituciones de las siete Capellanías para el Maestro de Ceremonias y seis cantores, fundó en la Yglesia Cathedral de Cordova el Sor. Dean., y Canonigo D. Pedro Salazar y Gongora.* (sección instrumentos. Manuscrito sin catalogar) y *Obras Pías*, legajo 965.

¹⁴⁰ A.C.C.: *Constituciones de las siete...* *Op. Cit.*

¹⁴¹ Como ya es sabido el *facistol* era el gran atril que sostenía los libros corales. Por *salir al facistol* se entendía acercarse a cantar.

¹⁴² A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 292 v. Quince de Abril de 1752.

estas Capellanías, como lo estaban todas las demás de la Iglesia, con pesadas cargas de responsos, Misas, oficios y fiestas para su beneficio propio, dejándolas libres para que se aplicaran con más tiempo y mayor afecto al servicio de la Iglesia.

Documento nº 5: *Portada de las Constituciones de las Capellanías de San Pedro impresas en 1706*¹⁴³

El Maestro de Ceremonias debía saber bien el canto llano, para ayudar al Preste y Diáconos, dándoles los tonos que correspondían a la solemnidad de los Oficios. También debía administrar la renta de la fábrica que tuviese la fundación. Tanto éste como los demás Capellanes debían asistir a Prima y Nona, (mientras que los demás Capellanes perpetuos debían asistir a Tercia y Nona) Misas, Tercia, Sexta, Vísperas y Completas, y a los Maitines solemnes que eran: Maitines de la Concepción (8 días), Maitines de la Natividad del Señor (1 día), Maitines de Semana Santa (3 días), Maitines

¹⁴³ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo nº 965.

del Corpus Christi (8 días) y Maitines de la Asunción (8 días)¹⁴⁴. Las obligaciones de Misas se reducían a 26 Misas y Vigilias cantadas al año, tocándole a cada Capellán menos de cuatro Misas, siendo trece de ellas por el Cardenal Salazar y las otras trece por el fundador y su familia. Las Misas se repartían de la siguiente manera: todos los meses del año decían dos Misas cantadas de difuntos y sus Vigilias por la tarde en la Capilla que se les había destinado y en el día de la conmemoración de los difuntos, otras dos en la misma forma.

*Celebrando las Vigilias y Misas con la mayor gravedad y decencia, cantando las dos Lecciones de la Vigilia muy despacio, en voz y buen canto los Capellanes a quienes el Presidente lo encomendara, o alguno de los Niños de mejor voz que concurriera, las cuales han de ser siempre tres, una por el eminentísimo Sr. Cardenal Salazar, otro por el suplicante y el último por los mismos Capellanes, se dirán con toda solemnidad, y con la Música de Fabordón que se suele, observando siempre en estas funciones gran silencio y compostura, y dando en todo el mejor ejemplo de sus personas*¹⁴⁵.

Las Capellanías se proveían por oposición y se insistía en que si se supiese que hubiera en alguna Iglesia algún sujeto a propósito que se llamase para que fuese oído. La primera vez que quedó vacante una de estas Capellanías desde la muerte de su fundador fue en 1754 a la muerte de Juan Torres¹⁴⁶. En las oposiciones de Julio de 1755 ninguno de los opositores se consideraba con voz cualificada. Se sabía que Antonio Serón, salmista que servía en Zaragoza estaba bien instruido en el canto llano y que tenía la voz más corpulenta y a propósito para el servicio del coro. No había podido examinarse por encontrarse enfermo; a pesar de ello se le concedió dicha Capellanía por sus cualidades de buen cantollanista. Existía en las constituciones una cláusula en la que se pedía que si hubiera algún Capellán de la veintena con buena voz, habilidad, prudencia y servicios se preferiría a los demás opositores. Así sucedió en las oposiciones de 1761 en las que después de oír los dictámenes del Maestro de Capilla y primer sochantre sobre los opositores y habiendo votado, salió elegido Miguel Cabrera, dejando libre una Capellanía de veintena. Por ser además músico de la Capilla y cobrar 100 ducados de las arcas de la Capilla de Sangre, se le cambió este sueldo por el de Capellán perpetuo de San Pedro¹⁴⁷.

Los Capellanes tenían cinco días de descanso y el Maestro de Ceremonias doce. A los Capellanes músicos se les daba licencia para salir a ensayar “*los villancicos y demás cosas que se habían de cantar*”. Debían asistir a todas las procesiones, entierros o funciones semejantes a las que dentro o fuera de la Iglesia concurriese el Cabildo,

¹⁴⁴ A.C.C.: *Libros de punto*.

¹⁴⁵ A.C.C.: *Constituciones de las siete... Op. Cit.*

¹⁴⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 107 v. Diez de Junio de 1754.

¹⁴⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 233 v, 234, T. 81, f. 170, 171.

acompañando a las que se hacían por la mañana, después de la Misa de Oficios o Aniversarios y por la tarde, concluyendo en el Coro.

Si algún Capellán se ausentaba de la ciudad y se sabía que no tenía intención de volver a servir su Capellanía, se le debía notificar por el Cabildo pleno que disponía del plazo de un mes para residir con apercibimiento de la vacante, y si no comparecía en dicho término, se daba por vacante dicha Capellanía, y se procedía a nueva elección como si hubiese vacado. En Mayo de 1763 sucedió un caso así cuando el sochantre y Capellán de San Pedro, Antonio Serón, se despide para irse a servir en la Capilla Real. En su lugar se nombró interinamente a José Velasco que ocupó su plaza hasta Junio de 1765, en que se marchó de sochantre a la Catedral de Baeza¹⁴⁸.

3. Los organistas, mozos de coro y acólitos

3.1. Los organistas

Para asegurar la presencia del órgano en todos los cultos en que debía usarse tenía que haber por lo menos dos organistas. En los períodos que sólo había un organista, una de sus obligaciones consistía en asistir a Tercias y Vísperas todos los días del año. Si había dos organistas se turnaban por semanas, comenzando la semana por Vísperas y finalizando por Tercias. Éstos se denominaban normalmente organista 1º y organista 2º, aunque también se les llamaba “organista Mayor” y “organista menor”¹⁴⁹.

El oficio de organista requería una alta cualificación profesional y su presencia era imprescindible en el coro. Además de dominar su instrumento, el organista conocía a la perfección la técnica de la composición y en ocasiones componía para la capilla.

*La realización del acompañamiento, exigía un buen conocimiento de la polifonía para ajustarse a la armonía de las voces y complementarla. El organista debía además improvisar y glosar sobre los tonos de la salmodia para alternar con el canto llano y también llenar con piezas elaboradas los intermedios de la liturgia (cambio de ornamentos, desplazamientos de los oficiantes, partes silenciosas de la Misa), para lo cual habían de ser compositores*¹⁵⁰.

Si se prestaba la ocasión podía hacer las veces de maestro de Capilla, como sucedió en Segovia cuando Gaitán marchó a Córdoba para ejercer su magisterio¹⁵¹. O

¹⁴⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 68, 214, 214 v.

¹⁴⁹ A.C.C.: *Libros del punto*, Signatura 6020, s/f.

¹⁵⁰ DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *Op. Cit.* p. 195.

¹⁵¹ José Rojo, organista, sustituye a Gaitán cuando marcha a Córdoba, tanto en el cuidado de los mozos de coro como en la “disposición de los papeles”, es decir, en la determinación de qué obras se habían de cantar en cada ocasión (este cargo no implicaba la composición musical), hasta la elección del nuevo maestro, Manuel García Prada. (LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música*, Segovia, 1989, p. 347)

como en Córdoba con el organista Francisco Ayala, que en los últimos años del magisterio de Capilla de Gaitán, cuando éste se encontraba bastante enfermo, contribuyó componiendo quince obras de diferentes estilos. “*Actúa como solista, como acompañante de voces e instrumentos, es improvisador habitual y llegado el momento puede enseñar música a los Niños de coro*”¹⁵². Al ser el órgano un instrumento polifónico por excelencia podía doblar las voces que faltaran. Las reglas por las que se tenía que regir el organista nos las describe Nieto Cumplido:

*Ha de ser obligado el organista a tañer en el coro a misa y vísperas todos los domingos y fiestas de seis y quatro capas que tengan vocación y procesión o sola vocación o procesión, y las misas de los sábados de la Quaresma y Maytines y octavas solemnes y los días de procesiones generales donde el cabildo fuere y las vísperas primeras de dichas fiestas y ha de tener mozo que le entone*¹⁵³.

El organista dependía del sochantre en lo relativo al canto de las horas y cuando tocaba el órgano alternando con el canto llano. Cuando estaba al servicio de la Capilla dependía del Maestro de Capilla, pero su vinculación con la Capilla era menor que la de los demás instrumentistas. Quizás por esta razón en los cuadrantes del coro no aparece con los instrumentistas sino con los acólitos y el entonador.

Un oficio muy unido al organista era el de “entonador de órganos”. Su misión consistía en mover los fuelles del órgano. Era un trabajo modesto pero imprescindible. Su figura pasa desapercibida en la Catedral y sólo se encuentra documentada en los “Libros de punto o cuadrantes del coro” y en las “Cuentas de Fábrica”. Por ellos sabemos que tenía obligación de asistir al coro todos los días del año en las horas de Tercia y Vísperas. Por Díez sabemos que en la Catedral de Cádiz este oficio lo realizaban el perrero o “caniculario” y los enterradores¹⁵⁴. En Córdoba quien ejercía el oficio de entonador en el año 1752 era José Espinosa, que posiblemente podía ser hijo de Vicente Espinosa, bajonista de la Capilla¹⁵⁵.

¹⁵² BEDMAR ESTRADA, L.P.: *Op. Cit.* p.127.

¹⁵³ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*: p.77. Citado por LUIS PEDRO BEDMAR ESTRADA, *La música en la catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius Vila*, p. 128.

¹⁵⁴ DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *Op. Cit.* p. 186.

¹⁵⁵ A.C.C.: *Cuentas de fábrica*, signatura 4029, s/f.

Documento nº 5: Recibo escrito y firmado por José Espinosa de haber cobrado 110 reales y 400 fanegas de trigo correspondientes al tercio de San Juan de 1754¹⁵⁶

Relacionado con el órgano estaba también el oficio de “afinador de órganos”. En la Catedral de Córdoba, durante el siglo XVIII se encargaba de esta tarea la familia Furriel y llegaron a trabajar para el Cabildo tres generaciones con el mismo oficio. El primero fue Martín Furriel, contratado en 1715. En 1726 le sigue su hijo José Furriel porque poco antes había fallecido su padre¹⁵⁷. En todo el tiempo que estuvo Gaitán de maestro de Capilla sigue de afinador José Furriel¹⁵⁸. Es ya en 1798 cuando hace su aparición el hijo de éste, Patricio Furriel¹⁵⁹.

¹⁵⁶ A.C.C.: Cuentas de fábrica, signatura 4030, f. 130.

¹⁵⁷ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, pp. 562-563.

¹⁵⁸ A.C.C.: Cuentas de fábrica, signatura 4027, s/f.

¹⁵⁹ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 563.

Documento nº 6: Recibo firmado por José Furriel de haber cobrado 366 reales, 22 maravedies, 16 fanegas y 8 celemines de trigo correspondientes al tercio de San Juan de 1753¹⁶⁰

Al comenzar su magisterio Gaitán, ocupaba el oficio de primer organista **Francisco Ayala**. Llevaba poco tiempo ejerciendo ya que Francisco Navarro, primer organista, había fallecido en Julio de 1751, dejando vacante la Capellanía perpetua de San Antonino que gozaba. Francisco Ayala escribió al Cabildo interesándose por la plaza; era entonces organista de la Catedral de Sigüenza y corría con gran fama. Después de ser oído se le concedió la plaza y asimismo la citada Capellanía.

¹⁶⁰ A.C.C.: Cuentas de fábrica, signatura 4030, f. 174.

Documento nº 7: *Petición de ayuda de costa de Francisco Ayala en 1753*¹⁶¹

El 2 de abril de 1754 se le aumentó su salario en 100 ducados. En 1764 pide licencia para ir a su tierra porque su padre está a punto de fallecer y se le concede un mes de licencia y ayuda de costa para su viaje. En 1766 es el encargado de examinar a los candidatos para las Capellanías vacantes por ausencia del Maestro de Capilla y por sus informes se contrata al contralto Juan Manuel Franco. Llegó a tomar parte en el tribunal para las oposiciones a Maestro de Capilla, junto con Gaitán, ya jubilado, para determinar quién sería su sucesor¹⁶². De su labor compositiva se conservan en el archivo de la Catedral de Córdoba 15 composiciones de la década de los 70¹⁶³. En la Biblioteca Nacional se conservan las letras de los villancicos de Navidad que se cantaron en Córdoba en 1779, puestas en música por Francisco Ayala¹⁶⁴, así como las letras de dos Oratorios, uno para la festividad del Santo Ángel, patrono de los niños de Coro, fechado el dos de octubre de 1755 y otra para la de San Blas, patrono de los músicos y fechado el tres de febrero de 1758¹⁶⁵. Continúa al servicio de la Catedral a la jubilación de Gaitán hasta 1787 en que fallece¹⁶⁶.

¹⁶¹ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

¹⁶² A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 229, 231, 231 v, 232, 253, 253 v, 254, T. 82, f. 238 v, 239, 240 v, T. 83, f. 147, 147 v, 148, T. 90, f. 120 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

¹⁶³ A.C.C.: *Manuscritos de Música*, signaturas 110/966, 110/965, 124/1171, 109/961, 124/1170, 59/396, 109/962, 110/963, 59/395, 124/1172, 59/397, 62/434, 110/964, 109/959, 109/960.

¹⁶⁴ Biblioteca Nacional de España, *Pliegos de letras de Villancicos*, signatura: VE/1308-94 (Colección Barbieri)

¹⁶⁵ B.N.E.: *Pliegos de letras de Oratorios*, signaturas: VE/1308-85 y VE/1308-86.

Como segundo organista se hallaba **Blas Gascón** pero fallece el 21 de Octubre de 1756¹⁶⁷. A su viuda, Francisca Tolón se le concedió una ayuda de costa para los gastos del entierro. Se hicieron diligencias por parte del Cabildo para ir fuera de Córdoba y a la corte para encontrar alguien que pudiera sustituirle. José Moreno Polo, presbítero de Zaragoza escribió al Cabildo pretendiendo esta plaza sin éxito¹⁶⁸.

Documento nº 8: Recibo escrito y firmado por Blas Gascón de haber cobrado el tercio de San Juan de 1754¹⁶⁹

Para la oposición se nombraron a Gaitán y a Francisco Ayala como examinadores y a pesar de que **Jaime Torrens**, procedente de Málaga, fue el segundo calificado, según los informes de los mismos, obtuvo la plaza por votación del Cabildo con 200 ducados de salario. Junto a Torrens se examinaron también Francisco Delgado, Antonio Ferreira, Francisco de Amaya, Manuel Bueno y Pedro Vázquez. En estas oposiciones se detallan los ejercicios que debían hacer los aspirantes: “examen de órgano y clavicordio acompañado, tocando suelto y obligado”.

¹⁶⁶ A.C.C.: Cuentas de Fábrica de los años 1787-89, signatura 4042, s/f.

¹⁶⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 102 v y 103. Veintitrés de noviembre de 1756 y Obras Pías, legajo 597, s/f.

¹⁶⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 124 v, 134 v.

¹⁶⁹ A.C.C.: Cuentas de fábrica, signatura 4030, f. 64.

Documento nº 9: Consignación del salario de Jaime Torrens en marzo de 1757¹⁷⁰

Durante el tiempo que estuvo Jaime Torrens de organista enseñó contrapunto a muchos niños de coro. En 1765 se le conceden 100 ducados para que pudiera ordenarse, ordenándose dos años después. No debía estar muy cómodo en Córdoba ya que en 1765 pide licencia para opositar a plaza de primer organista en Toledo sin éxito, en 1768 pretende el Magisterio de Capilla de Málaga, también sin éxito y en 1770 pide licencia al cabildo para ir a Madrid para prepararse bien e intentar de nuevo conseguir el Magisterio de Capilla de Málaga. El Cabildo le concede dos meses de licencia y esta vez sí consigue dicho Magisterio de Capilla en Málaga, como era su deseo¹⁷¹. Como muestra de su labor compositiva se conservan en el archivo de la Catedral de Córdoba las letras impresas de un Oratorio Sacro a la Virgen de los Dolores puesto en música por

¹⁷⁰ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

¹⁷¹ A.C.C.: AA. CC. T. 80, f. 152-152 v y 156-156 v, 158 v, T. 82, f. 252, 348 v, T. 83, f. 13 v, 216, T. 84, f. 22v, 23, 237, 266, 287, 287v, 289 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

Jaime Torrens y fechado en 1768¹⁷², en la Biblioteca Nacional se conserva otro del año 1762¹⁷³.

Mientras el Cabildo convocaba oposiciones para cubrir su plaza, **Pablo Bárcenas**, oboe de la Capilla ocupó su plaza interinamente en el órgano, instrumento que también dominaba al igual que la técnica de composición como demuestran las obras suyas que se conservan en el archivo de la Catedral¹⁷⁴.

En el lugar de Torrens fue nombrado como segundo organista **José Benito Bach**. Para la oposición a esta plaza fueron nombrados examinadores el Maestro de Capilla y Francisco Ayala y se pusieron edictos por 60 días. Otros opositores que se presentaron sin éxito fueron Francisco Delgado, organista de San Hipólito, Benito García, de Antequera, Esteban Redondo, organista de la Capilla Real de Granada y Antonio Bueno de Alcalá la Real, Vicente Zabala y Juan Gorriz. A José Benito Bach se le asignó un sueldo de 300 ducados y un cahíz de trigo proveniente de los excusados de música. A la jubilación de Gaitán continúa sirviendo en la Capilla¹⁷⁵.

3.2. Los acólitos

El cuerpo de acólitos ocupaba el segundo escalafón comenzando por el final para ascender en la Capilla; sólo estaban por debajo los llamados “mozos de coro”. Una de las obligaciones de los acólitos era su asistencia al coro en las horas de Tercia y Vísperas todos los días del año. Su número solía ser de cinco o seis¹⁷⁶. Se vestían con opas y sobrepellices al igual que los niños de coro.

*Los Sres. Diputados de la mesa Capitular dieron la quenta y razon del gasto de opas encarnadas y Azules y sobrepellices, así de los siete Mozos de choro existentes como de los seis Acolitos pertenecientes a la Navidad proxima pasada del a. del 1757 que importava tres mil doscientos sesenta y cinco rs. Y siete mrs. de Von.*¹⁷⁷

¹⁷² A.C.C.: *La Aurora llorosa del radiante Sol. Oratorio sacro, donde la piedad conbida a los fieles a la contemplación de los Dolores de María Santísima, cuya milagrossisima imagen se venera en el del Señor San Phelipe Neri de esta ciudad de Córdoba, en que se ha de cantar la tarde del 25 de Marzo de este año 1768, escribíalo Don Manuel Antonio Ramírez, y redúcelo a Número sonoro Don Jaime Torrens presbítero, organista de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad quien lo dedica a la misma dolorosissima Señora*, en la imprenta de Don Julián Díaz Serrano, signatura 2273. Otro ejemplar de este oratorio se conserva en la Biblioteca Nacional, signatura [VE/1308-90 (Colección Barbieri)]

¹⁷³ B.N.E.: *Pliegos de Letras de Oratorios*, signatura: VE/1308-87 (Colección Barbieri)

¹⁷⁴ A.C.C.: *Manuscritos de Música*, Recitado a solo de tenor de 1775, signatura 125/1192; Stabat Mater a 4 voces de 1786, signatura 65/466 y Ave María a 4 voces de 1784, signatura 125/1193 y AA. CC., T. 84, f. 336 v.

¹⁷⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 310 v, 312, 312v, 331v, 332, 336, 336 v.

¹⁷⁶ A.C.C.: *Libros del punto*.

¹⁷⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 280 v. Veinticuatro de Enero de 1758.

En los Estatutos de Fresneda no se hace mención a los acólitos pero sí a los mozos de coro. En dichos Estatutos se describe el atuendo que debían llevar: “*Los dichos mozos de coro han de andar vestidos de opas y bonetes de color colorado y sobrepellices de lienzo a costa de la mesa Capitular*¹⁷⁸”. El color azul de los trajes a que hace referencia el anterior acuerdo capitular, se usaba para la octava de la Concepción¹⁷⁹. Se promocionaba a acólito cuando se producía alguna vacante y siempre tomaba este puesto el mozo de coro más antiguo. En otras ocasiones el acólito era contratado por algún Capellán de veintena como servidor de maitines.

*Se leyó un memorial de Andrés Camacho, Acólito de esta Sta. Ia. en que se despide del acolitazgo y de la sirventía de Maitines que obtenía, y admitida por el Cavildo nobro para el Acolitazgo a Manuel Alvarez, mozo de coro y para la sirventía a Joseph Cobos, asimismo mozo de coro*¹⁸⁰.

A partir de ahí se podía seguir promocionando tanto para ganar salario de cantor, instrumentista o de Capellán de la veintena.

*Respecto de el nombramiento de medio capellán hecho en el acólito Joseph de Buiza correspondía a el mozo de coro más antiguo subir a acólito el que (ya le tenía) el cavdo. no quiso de poderlo ser por el poco cuerpo que tenía i que siendo el segundo de quasi el mismo cuerpo i como fuere así era preciso excluirlo por ahora i nombrar el tercero en Antigüedad, lo que podía el cavildo determinar sin que sirviese de exemplar a el Cavildo lo determinó así nombrándolo sin exemplar a Fernando Ruiz para Acólito*¹⁸¹.

Otros acólitos no tenían esta suerte y cuando llegaban a una edad y se daban cuenta de que no servían para este oficio se marchaban en busca de otro.

*Oído el informe de los SSres. Dipdos. De Niños de Choro sobre la ayuda de costa que pretende Fernando Ruiz Acólito de esta Sta. Yga. qn. Deja la sotana pr. no tener voz pa. seguir el oficio de Platero q. esta aprendiendo, se paso a votar por Pelotas secretas y le fueron acordados pr. el cavdo. y p. una vez sobre la mesa Capitular, quatrocientos rs. De Von. De ayuda de Costa; y que la sotana vacante que resultava de Acolito se le diese a el Niño de Choro más antiguo*¹⁸².

¹⁷⁸ FRESNEDA, *Op. Cit.*, p. 52.

¹⁷⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 86, f. 164v, 165. Veintiséis de Octubre de 1775. En este año se mandaron hacer trajes nuevos, con un diseño diferente a los anteriores pero de color azul.

¹⁸⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 7. Veintiuno de Febrero de 1756.

¹⁸¹ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 192 v, 193. Veintidós de Marzo de 1755.

¹⁸² A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 280 v. Veinticuatro de Enero de 1758. Ya anteriormente Fernando Ruiz había intentado quedarse en la Catedral pidiendo licencia para ir a estudiar la composición a un Colegio

Los acólitos unidos como un mismo cuerpo pedían en numerosas ocasiones aumentos de salario o ayudas de costa al Cabildo para socorrer sus necesidades.

En vista del llamamiento dado para oír informe de los Sres. Diputados de mozos de coro i Acolitos sobre el memorial de dchs. Acolitos en vista de ser corto el salario los víveres caros el trabajo aun ir a mas determino el Cabdo. consederles i les consedió por una vez la alluda de costa de 900 r. q. se mando librar i libro por una ves en la corresponde. casilla¹⁸³.

En el año 1759, el acólito Francisco Sánchez expuso al Cabildo que había servido en esta Iglesia como niño de coro y acólito durante 30 años y que se encontraba imposibilitado para seguir por haberse quedado ciego. Por tener padre anciano y tres hermanas solicitó a éste una ayuda¹⁸⁴. El Cabildo pidió informes de este acólito y en vista de que siempre había cumplido bien con su trabajo, se comprometió a socorrerle en lo sucesivo¹⁸⁵. A partir de entonces todos los años antes de Navidad Francisco Sánchez hace la misma súplica y el Cabildo siempre le socorre, asignándole una ayuda de costa hasta su muerte en 1773¹⁸⁶.

El acólito más antiguo tenía derecho a ocupar la sacristía de la Capellanía de Sto. Tomás, fundada por D. Tomás Carrillo, Prior y Canónigo¹⁸⁷.

El Maestro de Ceremonias, que podía ser un Capellán de veintena, era el encargado de instruir a los acólitos en todo lo referente al servicio del altar como se indica en las obligaciones de éste.

Sea de su obligación instruir a los Acólitos que sirven el Altar en las zeremonias de su ministerio haziendo que las cumplan y executen con toda puntualidad y reverencia y a los que faltaren en esto aviendolos corregido, si no cumplieren con su obligación dara cuenta al Sr. Presidente para que los mande castigar conforme a la culpa que tubieren¹⁸⁸.

de Nápoles con retención de la plaza y ayuda de costa para el viaje, en vista de que no tenía voz, pero el Cabildo se lo denegó. (A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 58, Trece de Agosto de 1756)

¹⁸³ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 146 v. Seis de Julio de 1761.

¹⁸⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 454 v, 455. Cinco de Noviembre de 1759.

¹⁸⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 32, 32 v. Diecisiete de Marzo de 1760.

¹⁸⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 174 v. Seis de Marzo de 1773.

¹⁸⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 60, 60 v, 62, 71 v.

¹⁸⁸ A.C.C.: Obras Pías, legajo 972, s/f. Obligaciones que el Mro. de Zeremonias de la Sta. Iglesia de Córdoba...

Documento nº 10: Recibo escrito y firmado por el acólito Gonzalo Rupinilla de haber cobrado 39 reales y 7 maravedies por poner los libros en el Coro durante el tercio de carnes tolendas de 1755¹⁸⁹

Tanto los acólitos como los mozos de Coro recibían cierta cantidad por asistir a los oficios en honor al fundador de la Capilla de San Acacio¹⁹⁰. En la festividad de Sta. Inés recibían 4 reales y 17 maravedies por su asistencia a esta Capilla¹⁹¹.

¹⁸⁹ A.C.C.: Cuentas de fábrica, signatura 4030, f. 159.

¹⁹⁰ A.C.C.: Obras Pías, legajo 648, s/f.

¹⁹¹ A.C.C.: Obras Pías, legajo 606, s/f.

Documento nº 11: Pago a mozos de coro y acólitos por su asistencia a los oficios y misas cantadas en la Capilla de San Acacio desde 1754 a 1758¹⁹²

El papel de los acólitos era significativo no sólo en la Catedral sino también en las distintas parroquias de la ciudad de Córdoba, ya que como comentamos en el primer capítulo, la mayoría de éstas, aparte de la Catedral, tenían a su cargo al menos dos acólitos, exceptuando la Colegiata de San Hipólito que tenía 4. Dependiendo del sueldo que ganaban éstos nos podemos hacer una idea del prestigio e importancia que tenía cada una de las parroquias.

PARROQUIAS	Nº ACÓLITOS	SUELDOS
Parroquia de San Pedro	2	330 reales
Santa Iglesia Catedral	5	300 reales
Parroquia de Santa Marina	2	300 reales
Parroquia de San Andrés	2	250 reales
Parroquia de San Lorenzo	2	250 reales
Colegiata de San Hipólito	4	220 reales
Parroquia de San Nicolás de la Villa	2	220 reales
Parroquia de San Miguel	2	180 reales
Parroquia de San Nicolás de la Axerquía	2	150 reales
Parroquia del Salvador	2	150 reales

¹⁹² A.C.C.: Obras Pías, legajo 650, s/f.

Parroquia de la Magdalena	2	120 reales
Parroquia de Santiago	2	120 reales
Parroquia de Omnium Sanctorum	2	120 reales
Parroquia de Santo Domingo de Silos	2	100 reales

Tabla nº 11: *Sueldos y número de acólitos de las Parroquias de Córdoba a mediados del siglo XVIII*¹⁹³

3.3. Los mozos de coro

Los niños de coro ocupaban el lugar más bajo en el entramado de músicos de la Catedral. Tal es así que de todos los músicos eran ellos los únicos que no tenían cuadrante de asistencia al coro¹⁹⁴; aunque no por ello eran menos importantes. Los Estatutos de Fresneda se refieren a ellos así: *“Los muchachos que llaman mozos de coro son tan necesarios que sin ellos habría gran falta en muchas cosas del servicio de la Iglesia”*¹⁹⁵. Para que se instruyeran en todo lo necesario se les ponía un Maestro llamado “Maestro de mozos de coro”. En los Estatutos se recogen sus obligaciones:

*Los dichos mozos de coro tendrán un maestro señalado por el Cabildo que los tenga a Cargo y los lleve y traiga desde su casa a la Iglesia seis a un lado y seis a otro, y principalmente los ha de instruir en aquellas cosas que han de cantar en el coro. El dicho Maestro enseñará buenas costumbres a los dichos mozos, y dará orden como en sus casas estén recogidos. Cuando el número de los doce esté cumplido, el Maestro tendrá cuidado de ubicar por la Ciudad los que faltaren que sean de buenas voces y edad y buenos gestos y bien acostumbrados y presentarlos al Cabildo para que con su licencia se reciban, y al dicho Maestro y a cada uno de los mozos se les dará salario competente a costa de la mesa Capitular*¹⁹⁶.

En realidad los mozos de coro tenían dos maestros: uno de *canto llano* y otro de *canto de órgano*. En 1759 compartían esta tarea Nicolás de Hinestrosa, arpista, como maestro de canto llano y Dionisio de la Mata, tenor, de canto de órgano¹⁹⁷. Además de la enseñanza de estos niños también debían buscar nuevas voces si era necesario.

A continuación de dicho llamamiento para otro informe de los Sres. Diputados de Mozos de choro sobre opas vacantes, aviendo informado a el Cabildo de estar vacantes quatro i que hazen bastante falta para el servicio del

¹⁹³ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL... *Op. Cit.*

¹⁹⁴ A.C.C.: *Libros del punto*.

¹⁹⁵ FRESNEDA, *Op. Cit.*, p. 52 v.

¹⁹⁶ FRESNEDA, *Op.Cit.*, p. 53.

¹⁹⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 395, 397 v.

*choro, acordo el cavildo se de llamamiento para mañana para proveerlas, i comision a los dichos Sres. para que prevengan al Maestro i esten prontos para ser oídos, i después nombrar las que sean mas a propósito*¹⁹⁸.

*Se vusque por el Maestro de Mozos de Choro por las escuelas muchachos de buena voz*¹⁹⁹.

La edad idónea para entrar de mozo de coro era entre 7 y 9 años. Debían saber leer y escribir²⁰⁰ y además de ser examinarlos por su voz, otro maestro los examinaba de su inteligencia y conciencia²⁰¹. Sin embargo si las condiciones del aspirante eran muy sobresalientes se podía entrar a servir con más edad. En 1758 siendo maestro de niños de coro Nicolás de Hinestrosa, examinó a **Joaquín Ambros** de 11 años y medio de edad, procedente de Sigüenza y se aceptó de mozo de coro por su habilidad, a pesar de su edad. Se le concedió plaza de las vacantes de la mesa Capitular²⁰². Además de las seis plazas de la Capilla de Sta. Inés había algunas más que se cubrían con las rentas de la mesa Capitular²⁰³. Perteneciente también al Patronato del Cabildo se hallaba la obra Pía de Ntra. Sra. de la Concepción que también proveía dos opas²⁰⁴ para los niños de coro. Una de sus vacantes fue ocupada por **Antonio Caballero** en 1736. Diecisiete años más tarde Antonio Caballero seguía aún de mozo de coro y pidió licencia para ir a Madrid a perfeccionarse en el órgano que ya tocaba. Se le dio licencia por un año. En el informe dado por los Diputados de mozos de coro en 1757 se le despide de su opa con ayuda de costa por habérsele cumplido el tiempo²⁰⁵. Años más tarde llega a ser Maestro de la Real Capilla de Granada y en la Biblioteca Nacional se conservan algunas de las letras impresas de sus villancicos²⁰⁶. Siendo Gaitán Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba y Antonio Caballero de la Capilla Real de Granada no es de extrañar que siguieran manteniendo el contacto. Tal vez por esta razón se conserven en el archivo de la Capilla Real de Granada 17 obras compuestas por Gaitán. En Agosto de 1769 el

¹⁹⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 445. Cuatro de Junio de 1753.

¹⁹⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 329 v. Cinco de Mayo de 1768.

²⁰⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 162 v, 163. Diez de Noviembre de 1766.

²⁰¹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 395 v, 396. Veintiocho de Marzo de 1759.

²⁰² A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 324 v, 325, 327 v. Cinco de Junio de 1758.

²⁰³ En el cabildo del once de marzo de 1708 se habla de los diez niños de coro que mantiene la mesa Capitular. (A.C.C.: AA. CC., T. 71, f. 221)

²⁰⁴ El veintiséis de octubre de 1708, el obispo Francisco Alonso de Salizanes presentó al cabildo la fundación de una obra pía llamada “de la Capilla de la Concepción” que consistía entre otras cosas en la creación de dos nuevas plazas para niños de coro. (A.C.C.: AA. CC., T. 67, f. 44, 49) Se denominaban opas a las plazas de mozos de coro vacantes.

²⁰⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 514, 514 v, T. 79, f. 16 v, 30 v, T. 80, f. 151 v.

²⁰⁶ En estos villancicos su nombre es confundido con el de Antonio Caballero y Góngora que también fue su contemporáneo.

Cabildo accede a que se cante una Misa compuesta por Antonio Caballero; era ya por entonces Maestro de la Real Capilla de Granada²⁰⁷.

Algunos mozos de coro no promocionaban a acólitos sino que pasaban directamente a servir en la Capilla, ya fuere por su voz o por tocar algún instrumento. **José García** fue uno de ellos y en 1751 pasa a cobrar salario de músico de 150 ducados por cantar en la Capilla de contralto. “*Como está tierno en la música y no muy diestro*” se le pone maestro por un año, pagándole a éste 240 reales de vellón²⁰⁸. A **José Cobos** se le manda a la corte de Madrid a estudiar bajón, trompa y clarín por espacio de un año. Se le había comprado un bajón hacía dos años. Los instrumentos que se iban comprando para el uso de los mozos de coro se solían pagar de los excusados de fábrica. A su vuelta ingresa de instrumentista en la Capilla después de hacer Gaitán informes favorables sobre él²⁰⁹.

Como ya comentamos al hablar de las Capellanías de Sta. Inés, según la Bula de anexión del Papa Sixto V se debían de sacar 300 ducados de las tres capellanías de Santa Inés (100 de cada una de ellas) para la manutención de 6 niños de coro. Una de estas plazas fue ocupada por **Juan Bueno**, niño de 8 años, castrado y procedente de Aragón. Fue traído a Córdoba por el músico Antonio Hidalgo en 1754 y como no tenía a sus padres en Córdoba, el mismo Antonio Hidalgo quedó al encargo de alimentarlo y cuidarlo en su casa con dinero procedente de las arcas de la Capilla de Sta. Inés. Se tenía la esperanza de que con el tiempo pudiese servir en la Capilla como tiple²¹⁰.

Cada año el Cabildo celebraba “*Cabildo de reformation espiritual*”. En él se trataban todas aquellas cosas que se debían mejorar para el mejor funcionamiento de la Catedral. El tema de los mozos de coro era tratado casi siempre debido al comportamiento e incumplimiento de las normas por éstos, pero parecía más bien una rutina ya que no se tenía un interés real en mejorar la situación de estos niños y año tras año se siguen repitiendo las mismas quejas sobre ellos y no se hace nada para remediarlo.

*Se zelo que los mozos de choro no tenían la mejor diziiplina, i que siendo obligazion de su Maestro traerlos a el choro en comunidad a los quatro golpes, los deja venir solos, lo que dava motivo a que los mas, no viniesen a tiempo, i que los que venían, estaban aquel rato con suma inquietud*²¹¹.

²⁰⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 177. Ocho de Agosto de 1769.

²⁰⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 269 v y 270. Dieciséis de Diciembre de 1751.

²⁰⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 126, 126 v, 437 v, 438, T. 81, f. 87 v, 90 v, 91, T. 82, f. 334.

²¹⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 145 v. Dieciséis de Octubre de 1754.

²¹¹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 422 v. Tres de Abril de 1753.

*Que se arregle la educacion y enseñanza de los Niños de choro que estan perdidos y estan a cargo del cabildo*²¹².

Poco antes del nombramiento de Gaitán como Maestro de Capilla se comienzan a dar los primeros pasos de lo que sería una primera intención de crear un Colegio para los niños de coro:

*(El Sr. Dean) se resolvía (como lo tenía mui deseado) a hablar una palabra sobre la desgraciada crianza que se da a estos 6 niños, y los demás del choro, y su tan mala aplicación que xamas se les halla capaces del fin para que se reziben y manda su Santidad que es de Cantar con Música, y ser abiles en ella, además de la Indecencia con que continuamente se les vee en sus traxes y en sus costumbres, consistiendo todo en la lastimosa libertad en que se crían que es siempre tan expuesta a la perdición de los de su tierna edad, y de que resulta que llegan los mas a ser hombres sin abilidad en canto, ni Instrumento, ni aun con alguna notizia de una poca de la dignidad y hechos a una vida ociosa y libre, de forma que se han visto a muchos de ellos llegar al ministerio de Acólitos a las edades de 40, y de 50 anos, sin hallar el cavildo destinos que darles, y a otros más desgraziadamente o presos en las carzeles del Juez eclesiástico por exponsales contraídos, o avandonados a separarse del estado eclesiástico, apelando al servicio del Rey o a otros exerzizios serviles: Que el dolor grandísimo en que le tenían estas consideraciones y el que oya tener a los demás de los SSres. Capitulares sobre este asunto le avían empeñado a formar una ydea de recogimiento de niños de coro, o de Colegio en que se remediaran tan graves daños, la que haría presente al cavildo quando lo mandara, por si tenía planta y pensamiento agradable y para esto suplico dicho Sr. Dean al cavildo diese su comisión a quien gustase para que antes se ynpscionase, y oyda su proposición por el cavildo y teniéndola por de buen zelo y mui conbeniente, dio su comisión a dicho Sr. Dean y Sr. Juan de Samaniego para que la traxesen con llamamiento, para determinar sobre ella*²¹³.

Muchos son los intentos, como el que en las Obras Pías de Niños de Doctrina se establezca un Colegio donde estos niños se críen²¹⁴, pero siempre en vano ya que no se constituye este colegio hasta 1771. El tal se denominó “Colegio del Santo Ángel de la Guarda²¹⁵”. En honor a su titular se celebraba todos los años el día dos de Octubre un

²¹² A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 160 v. Veintinueve de Marzo de 1757.

²¹³ A.C.C.: *Actas Capitulares*, tomo 78, sábado 17 de Julio de 1751, pp. 231v, 232 y 232v.

²¹⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f.26 v. Siete de Abril de 1756.

²¹⁵ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: *Constituciones del Colegio del Ángel de la Guarda, que para la manutención, cristiana educación y útil enseñanza de los Infantes que sirven al Coro de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, ha fundado el Ilmo. Señor Deán y Cabildo de ella, 1771, Caj. M., nº 39.*

Oratorio Sacro que era protagonizado por los niños de coro y acólitos, y compuesto por distintos músicos de la Capilla²¹⁶. Anteriormente a la constitución de este Colegio, en 1768. Nicolás de Hinestrosa, Maestro de mozos de Coro, dimite y en su lugar se nombra a Mateo Blanco, Presbítero y Capellán de San Pedro, con el mismo sueldo que gozaba Hinestrosa (127 reales de vellón, 2 maravedíes y 12 fanegas de trigo²¹⁷) y con la obligación de llevar y traer a los mozos a la Iglesia. De su contratación obtenemos una interesante información sobre la Casa que acogía a estos niños y sobre la enseñanza que se les daba.

Conviene a saber sobre el modo de la mejor y enseñanza de dichos Niños. Siendo mui conveniente que el dicho Maestro tenga Cassa cerca de la Iglesia para llevarlos y traerlos como en lo antiguo se practicaba siendo este el mejor modo para que con más comodidad y decencia vengan a la Iglesia según corresponde, acordó el Cavildo que respecto de estar la Cassa del Agua²¹⁸ frente de la Iglesia y ser la mas apropósito para este fin, destinarla desde San Juan de 1769 para que en ella viva dicho Maestro y a ella acudan los Niños para venir con su Maestro en comunidad por mañana y tarde a la Iglesia y a donde acudan también al empezar la Campana, teniendo en dicha casa destinados dos Quartos, el Uno para que los Niños se vistan y desnuden den allí sus lecciones de Kalendas, Versos y Cantollano, y el Otro donde concurra el Maestro de canto de Organo a darles también su lección, y en dicha casa les enseñe el dicho Dn. Mateo a leer latín, cantollano y los instrua en todas las Cossas y Versos que han de cantar en el Choro, enseñándoles buenas costumbres y dando horden como en sus cassas esten corregidos y recogidos, como previene nuestro estatuto por cuias razones acordo el Cavildo se pase aviso a los Sres. Diputados de Hazienda deste acuerdo para que las dichas Cassas queden desembarazadas desde Sn. Juan que viene de 1769 para el fin referido²¹⁹.

En “La Música en la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Jaime Badius Vila” de Luis Pedro Bedmar se recogen las vicisitudes por las que tuvo que pasar este Colegio desde que se constituyó hasta su desaparición.

²¹⁶ Se conservan en el archivo de la Catedral de Córdoba tres ejemplares impresos de las letras de estos Oratorios: Uno fechado en 1751 y compuesto por Francisco Carrillo Aguilera y Puerta-Nueva, Maestro de Capilla de Madrid, titulado “*El angélico Jasón y el racional vellocino*”; como narrador aparece Diego Juan José Rodríguez, por entonces mozo de coro, impreso en la calle librería por Antonio Serrano; otro del año 1749, impreso en Colegio de la Asunción por Pedro Crespo y compuesto por Francisco del Rayo, violinista de la Catedral; en él aparecen de narradores Nicolás de la Mata Marín y Gonzalo Sainz de Rupinilla; y el último de 1748, compuesto por el maestro de Capilla Agustín de Contreras con signatura nº 2273.

²¹⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 82. Dieciséis de Marzo de 1769.

²¹⁸ Esta casa del Agua estaba situada en la Calleja que lleva este nombre, actualmente está ocupada por el Restaurante “El Caballo Rojo”.

²¹⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 51, 51v, 52. Siete de Diciembre de 1768.

Poco después, en 1769 es cuando se comienza a trabajar para la constitución del Colegio para los Niños de Coro y se propone a los distintos Diputados del Cabildo que hagan un informe de las rentas con las que se podía contar para su constitución²²⁰. La propuesta sobre este Colegio queda recogida en el cabildo pleno extraordinario celebrado el diecisiete de Abril de 1769:

Idea de Colegio para la educación y custodia de los Niños de Coro

Titular

Santo Ángel de la Guarda

Número de individuos

Un Rector sacerdote, doce Colegiales, un Portero, un Sirviente y un Cocinero

Instrucción

Doctrina y costumbres cristianas, canturias pertenecientes al Coro, Canto llano, Canto de órgano y si es posible allí, latinidad.

Maestros

El de Canto llano con el salario establecido, el de Canto de órgano con el salario establecido y el Catedrático de latinidad, pudiéndose disponer que se pase a este Colegio su Cátedra.

Casa

La que tiene el Cabildo aplicada para los Niños por su determinación de 7 de Diciembre de 1768 frente de la torre, y también las dos muy pequeñas que están delante de ellas que se necesitan para hacer la Portada.

Rentas para su manutención

1. Cabildo, de su Mesa

Nuestros Estatutos f. 152 señalan doce Mozos de Coro, a los que se les da lo competente para su manutención. Lo que se da en la actualidad a cada uno anualmente son 147 reales, 18 maravedíes y 6 fanegas de trigo, lo cual multiplicado por 12 son: 1.770 reales de vellón y 72 fanegas de trigo. El costo que anualmente tendrá la Mesa de las opas, sobrepellices y bonetes, que se les da cada dos años llega

²²⁰ Del informe que se presenta por los Diputados de la Capilla de Sta. Inés sobre posibles fondos para dedicar a este Colegio se hace referencia a los 300 ducados de las Bulas, a 55.550 reales de vellón provenientes de un decreto del cabildo del 16 de diciembre de 1737 y otras cantidades procedentes de bienes que suponían, 180.400 reales, 110.850 reales y 30.300 reales. En este informe se habla de los 300 ducados que correspondían a 6 niños de coro, de los cuáles eran 50 ducados para cada niño. Según el informe, por esta fecha sólo había 4 niños nombrados y éstos solamente cobraban 12 ducados y 6 fanegas de trigo. (A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 93v, 94. Quince de Abril de 1769)

a 1.200 reales de vellón. También paga la Mesa Capitular a los Mozos de Coro de la Capilla de la Concepción y los de arca de vacantes²²¹. Esto supone 123 reales de vellón y 16 maravedíes.

2. Excusados de Música

De este caudal dispone el Estatuto al folio 32 que se den a dos Mozos de Coro para el Canto de órgano 150 maravedíes y dos cahíces de trigo, los cuales se pueden aplicar a éstos. Supondrían 441 reales de vellón, 6 maravedíes y 24 fanegas de trigo.

3. Obras Pías

Por la asistencia a la Octava de la Concepción, de lo que se reparte a Acólitos y Mozos, tocará a éstos 200 reales de vellón. Por razón de los vestidos de la misma Octava se les dan 440 reales de vellón. A los ocho que se visten, para zapatos se les dan 100 reales de vellón. A cada uno de los nombrados para la Capilla de la Concepción se les da cada año, 12 ducados y 6 fanegas de trigo a ambos. Por la asistencia a Aniversarios del Sr. Cardenal Salazar se les dan 40 reales de vellón. El Sr. Obispo Mardones fundó una obra Pía para diferentes destinos. Mandó que el Patrono (que es el Cabildo) repartiese el residuo anual de sus rentas: en poner en estado Doncellas Pobres y socorrer necesidades de enfermos Pobres, u otros que se padezcan. Hoy está completa la renta que quiso el Fundador que tuviese (4.578 reales, 22 maravedíes y 108 fanegas de trigo), cumpliéndose todas sus disposiciones, sobran anualmente (bajados todos los gastos) mil ducados que el Cabildo debe destinar, según la mente del Fundador; una tercera parte a poner en estado a Doncellas Pobres, otra tercera parte a enfermos Pobres y la restante tercera parte a estos Niños, en quienes se verifican las palabras de : u otras necesidades que se padezcan, la cual importa 3.666 reales de vellón y 23 maravedíes.

4. Obra Pía del Chantre Aguayo

Por la asistencia a Misas y Vigilias a la Capilla de Sangre se les darán por los Sres. Diputados de ella ciertas propinas a Acólitos y Mozos de Coro, que tocarán a éstos anualmente 750 reales de vellón.

5. Fábrica de la Capilla de San Pedro

Ésta por la asistencia a sus Vigilias y Misas les da a unos y otros cierta propina, que tocará a los Mozos de Coro 60 reales de vellón.

6. Emolumentos del Sagrario

Éstos serán anualmente de 200 reales de vellón.

²²¹ Se refiere a los de arca de vacantes de la Capilla de Sta. Inés.

Lo que puede consignar el Cabildo pleno hacen un total de 9.255 reales de vellón, 11 maravedíes y 108 fanegas de trigo.

7. El Cabildo de Sres. Canónigos

Este Cabildo tiene facultad por las Bulas de anexión del Sr. Sixto V y siguientes en la parte respectiva a las Capellanías de Sta. Inés, para extraer de cada una cien ducados para la manutención de seis niños que canten en el Coro y puede consignar para otros tantos 3.300 reales de vellón. Así mismo tiene facultad por las mismas Bulas para disponer en beneficio de los dichos Niños: para su gobierno, provisión u otra cualquiera cosa a ellos perteneciente de los frutos vacantes de dichos 300 ducados, con cuya consideración, hecho un prudente cálculo desde el año de 1595 en que se expidió dicha Bula, de cuanto habrán importado los productos de las vacantes, esto es: lo que se habrá gastado en cada año de los que han corrido, menos de los 300 ducados y sumadas estas porciones, se puede hacer juicio de que lleguen a una gran suma. No obstante porque no quede escrúpulo de algún exceso para la presente aplicación, se puede limitar a 5.000 ducados. Se darían 12.555 reales de vellón y 108 fanegas de trigo. Mil ducados más o menos para lo que hay la intención de destinar 550.550 reales de vellón que de dichos caudales de arca de vacantes de Sta. Inés se halla impuesto por decreto de 16 de Diciembre de 1737, cuyos réditos anuos son 1.666 reales y 17 maravedíes.

8. Sres. Dignidades y Canónigos

El Sr. Prior y Canónigo D. Diego Fernández de Argote fundó una obra Pía para que su producto se repartiese en limosnas sin expresar calidades de Pobres. Tiene en su dote trigo, cebada y maravedíes: 14.221 reales de vellón, 28 maravedíes y 108 fanegas de trigo. Se cede el trigo y la cebada, procedente del cortijo de Valdeperías, para este Colegio, siendo anualmente de 80 fanegas de trigo y 40 de cebada. Para la manutención anual de los 12 Colegiales, Rector y 3 sirvientes se dan 2240 reales de vellón. Queda líquido para este fin 16.462 reales, 4 maravedíes y 150 fanegas de trigo.

Las expresadas 150 fanegas de trigo darán cumplidamente el pan diario para los 16 individuos, pero los 16.462 reales no pueden alcanzar para el resto de la comida de todos; vestidos interiores y exteriores de los Colegiales; situado del Rector, si en adelante no fuese también Maestro de canto llano, y salarios en dinero de los tres sirvientes. No obstante esto parece, que no debe detener esto al Cabildo para determinar, desde luego obra tan piadosa y digna, porque mientras se forma, pueden ocurrir otros medios que aplicarse, mediante la inclinación que merece a tantos señores que la desean ver en su tiempo y porque nos ha dado a ver la experiencia, cuántas otras se han empezado en nuestra Iglesia aún de mucha mayor magnitud con muchos menos haberes que ésta y han llegado a su perfección.

Dirección del Colegio

Los dos Sres. Diputados deberán dirigirlo, dando sus órdenes al Rector y éste, bajo de ellas llevar el gobierno también económico, sujeto a cuentas que le tomen dichos Sres. y apruebe anualmente el Cabildo.

Nombramiento de individuos

Reducidos a 6 los niños que paga la Mesa Capitular se nombrarán por Cabildo pleno y los otros 6 por el Cabildo de Sres. Canónigos con la parte de su Ilustrísima, por lo tocante a las arcas vacantes de Sta. Inés. El nombramiento del Rector deberá ser por el Cabildo pleno, Patrono y Dueño de la casa y el Rector habrá de elegir los sirvientes con acuerdo de los Sres. Diputados.

Otra idea de casa

Se presentó una nueva propuesta de casa para acoger este Colegio. Ésta traería nuevas ventajas, aunque en otra línea. Consistía en comprar la casa al Hospital de Convalecientes, ya que por su cercanía a la Iglesia y por su extensión era ideal para este Colegio²²².

El lugar elegido para este Colegio fue el recogido en la segunda propuesta de casa. El Cabildo acordó que se diese al Colegio la cantidad de once mil reales de vellón anuales para satisfacer la parte de terreno y el edificio, que durase esta consignación hasta que se pagase todo el importe de dicho edificio y que cesare el día que se estableciese allí el Colegio²²³.

El Colegio de niños de Coro se inaugura el dos de Octubre de 1771, coincidiendo con la festividad del Santo Ángel, patrono del mismo²²⁴. Es a partir de entonces cuando se comienza a nombrar a los niños de Coro como “Infantes” y en las posteriores contrataciones es así como se designan a los mozos de Coro.

²²² La idea era construir otro Hospital más cómodo a los Pobres en las casas contiguas al Hospital General, en la casa que llaman del Rey Almanzor, con pasadizo cubierto a éste. Éste resultaría beneficioso a los enfermos, ya que no tendrían que ir por las calles a hacer su convalecencia, padeciendo en el invierno aguas y fríos y en el verano excesivos calores. Las dos enfermerías, tanto la alta como la baja, por no necesitarlas el Colegio y estar tan cerca de la Iglesia, serían las más oportunas para hacer de ellas tercias de granos para cabeza de rentas. La idea era que cabeza de rentas pagase al Hospital de convalecientes las dos enfermerías, un alforí, que está cerca de ellas y el solar necesario para unir estas obras. Una vez hecho esto podrían caber las 300 fanegas de grano quedando sitio de sobra para el Colegio. Mientras durasen las obras los enfermos podían estar en el Hospital de San Sebastián. (A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 97-101v, diecisiete de Abril de 1769)

²²³ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 102. Diecisiete de Abril de 1769.

²²⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 466 v, 467.

Documento nº 12: Pago a los acólitos y colegiales del Ángel de la Guarda por su asistencia a los oficios y misas cantadas de la Capilla de San Acacio en 1772-1773²²⁵

Los doce primeros mozos de Coro elegidos para vivir en este Colegio fueron José Cabrera, Miguel Vázquez, Mariano de Ortega, Juan José de la Peña, Andrés de Yepes, José Montilla, Manuel de Mora, Pedro Serrano, José Sánchez, Ignacio Morales, Cristóbal Jiménez y Francisco de Amor. Quedaron fuera de éste Juan de Ortega, Miguel Pérez y Diego de Lara. El Cabildo mandó que éstos sirvieran desde sus casas “*en el Punto, Choro y demás ministerios que hasta aquí, con sus opas encarnadas y salarios que hasta de presente han disfrutado, concurriendo con los demás al Coro lección y demás actos, bajo las órdenes de dichos Sres. Diputados y Director*”²²⁶.

Mateo Blanco que era el Maestro de niños de Coro de canto llano dimite en Julio de 1770, al igual que Dionisio de la Mata, Maestro de canto de órgano. En su lugar se nombra como Maestro de canto de órgano a Vicente Zabala. Éste era organista y se presentó a las oposiciones para segundo organista cuando se marchó Jaime Torrens al Magisterio de Capilla de Málaga. Se le contrató con el mismo sueldo que sus antecesores: 20 ducados y un cahíz de trigo de los excusados de fábrica. Se acordó darle habitación en la misma casa de los mozos de Coro, con comida, barba y ropa limpia. Tenía la obligación de suplir al Maestro de canto llano en sus ausencias y enfermedades, no sólo para la enseñanza del canto llano sino para traerlos y llevarlos al Coro. Se le permitió entrar con manteo y bonete y sentarse en la banca de los músicos. De Maestro de canto llano se nombra a Dionisio de la Mata. Al año siguiente Vicente Zabala es nombrado organista de la Parroquia de San Nicolás. El puesto de Maestro de Música del Colegio de Infantes no era muy apetecible por lo que tanto estos Maestros, como los que le sucedieron más tarde no se mantuvieron mucho tiempo en su cargo. El 15 de Abril de 1772 dimite Zabala y se nombra en su lugar a Juan de Ortega. Dionisio de la Mata dimite el 14 de Enero de 1773 y en su lugar se nombra a Mateo Bernia,

²²⁵ A.C.C.: Obras Pías, legajo nº 650.

²²⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 242 v, 243. Veintitrés de Febrero de 1770.

presbítero y músico tiple. Pero el 13 de Septiembre de 1774 dimite Mateo Bernia y el 14 de Octubre de ese mismo año deja su puesto Juan de Ortega por haber ganado la oposición de Maestro de Capilla en la Catedral de Baeza. El 17 de Febrero de 1775 aún continúan estos dos puestos sin cubrir y los Sres. Diputados del Colegio solicitan que se nombren en músicos competentes para este oficio. Hasta el 6 de Mayo de 1776 no se nombra a Pablo Bárcenas, oboe de la Capilla, Maestro de música del Colegio. Éste se despide el 10 de Julio de 1778²²⁷.

En marzo de 1772 los Diputados del Colegio de Infantes informan que se podían aumentar las plazas del Colegio de Infantes en dos más, quedando ocho plazas correspondientes al Cabildo y seis al de Sr. Deán y Canónigos. Salen elegidos para cubrir estas plazas Juan de Borja y José Triguillos. En posteriores contrataciones de músicos se les señala la obligación de enseñar a los Infantes del Colegio los instrumentos que ellos tocan. A Pablo Bárcena, oboe de la Capilla, cuando se le nombra Maestro de Música del Colegio en 1776 también se le impone esta obligación²²⁸.

Como dato curioso, en las oposiciones a Canónigo Lectoral se pedía la colaboración del niño de coro más moderno para que picara la biblia por tres partes, señalando así los textos que debía leer el candidato²²⁹.

Para el oficio de Maitines se necesitaba la presencia de dos mozos de coro y se le pagaban 8 maravedíes a cada uno por cada noche²³⁰. En la víspera y día de los Inocentes a los mozos de Coro se les permitía hacer el oficio de Sochantre²³¹. También en los villancicos que tenían lugar en Navidad los niños de coro tenían su pequeño papel preponderante. De los villancicos que componían los tres nocturnos del oficio de maitines el día de Nochebuena, el último del tercer nocturno estaba dedicado a los mozos de coro, siendo ellos los protagonistas. En los *Pliegos de letras de Villancicos* que se conservan en la Catedral de Córdoba hay varios villancicos de este tipo. El único villancico de Gaitán de esta clase que se conserva se halla en Lima²³². Su interés radica en su letra y en lo inusual de la plantilla vocal del primer coro. Este primer coro lo componen cuatro triples, que posiblemente serían interpretados por estos niños y dos coros más con la plantilla usual de tiple, contralto, tenor y bajo, más acompañamiento instrumental de bajón, arpa, dos trompetas en Do, dos violines y contrabajo. En su letra se registra una costumbre que no se halla documentada en ningún otro lugar: una

²²⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 290 v, 337 v, 338, 338 v, 337 v, 338, 338 v, 398 v, T. 85, f. 63, 63 v, 75 v, 160 v, 161, 164, 378 v, 379, 380, 385 v, 386, 391, T. 86, f. 31 v, 297 v, 298, T. 87, f. 161.

²²⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 43, 43 v, 44 v, T. 86, f. 297 v, 298. Seis de Mayo de 1776.

²²⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 91. Seis de Noviembre de 1756.

²³⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 442 v. Dieciocho de Septiembre de 1759.

²³¹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 299v y 300. Catorce de Enero de 1768.

²³² A.A.L.: *Manuscritos de Música*, Villancico “Los Niños de Coro a rato”, signatura nº XVII: 11.

procesión en la que estos niños vitoreaban a un Víctor²³³ en la festividad del Nacimiento del Niño Jesús y le arrojaban ramos de flores.

“LOS NIÑOS DE CORO A RATO”

Introducción

Solo Los Niños de coro a rato,
 que afinan sus gargantillas,
 y tan limpias ya las tienen
 que revientan por lucirlas.

 Un Víctor tienen dispuesto,
 y por sacarlo porfían,
 si el Coro les da licencia
 saldrán con su niñería.

Estribillo

Todos Tum- tum, viva- viva,
 salgamos, gritemos,
 con bulla, con risa;
 pero que al de-*coro*
 del *Niño* que nace
 los *Niños de coro*,
 cuanto digan, diga.

A 4 Con esta advertencia
 la sangre se enfría.

Todos Mas vamos, muchachos,

²³³ Esta costumbre del Víctor era una costumbre estudiantil de las Universidades españolas de finales del siglo XV. Consistía en *vitorear* o dar el Víctor a los candidatos a cátedras. Después lo hacían celebrando públicamente el triunfo del catedrático que ellos mismos habían elegido por votación. Semejantes aclamaciones recibían los licenciados y doctores al paso del cortejo (reminiscencia clásica de los triunfos militares romanos), cuando se graduaban con pompas, en el día o fiesta del vitor. Se señala como tradición propia de la Salamanca universitaria que los estudiantes pintaran en rojo en las paredes de los edificios, los nombres de los graduados, junto con un monograma o estilización gráfica de la voz ¡Víctor! *Salir a vitor* o *retular* se decía. Los frecuentes alborotos y riñas motivaron el Decreto de suspensión de vitores, dado por el Consejo Real en el año 1756. (PÉREZ- RIOJA, José Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, 2008) Actualmente se siguen celebrando fiestas en honor a un vitor, como en la localidad de Horcajo de Santiago que los días 7 y 8 de Diciembre celebra sus fiestas del vitor en honor a la Inmaculada Concepción. Se trata de la procesión más larga de toda la Cristiandad, iniciándose al atardecer del día 7 de Diciembre, cuando por la puerta de la sacristía de la Iglesia Parroquial aparece el estandarte con la imagen de la Inmaculada que es entregado en la Puerta del Sol a los tres caballeros, que lo portearán durante toda la noche y parte del día siguiente por todos los rincones y ermitas del municipio, intentando avanzar entre la multitud de personas que vitorean sin cesar el grito de “Vitor la Purísima Concepción de María Santísima sin mancha de pecado original, vitor, vitor, vitor...”. La procesión concluye con la entrega del estandarte de nuevo a la Iglesia. Se trata de una tradición que arranca desde 1650, influenciada por la Orden de Santiago. También en la localidad de Mayorga (Valladolid) cada 27 de Septiembre se conmemora la llegada de las reliquias de Santo Toribio de Mogrovejo a su pueblo natal. Cuentan que fue en el siglo XVIII y que los vecinos salieron a recibirlas con antorchas. Desde entonces se celebra este particular festejo en el que, además del Santo, el vitor y los más de mil pellejos de vino que se queman son los protagonistas.

disparemos juntos:
Tum, tum,
y digamos:
Viva, viva, viva.

Víctor en seguidillas

Solo Viva el Niño valiente,
eternas vidas;
y si acaso muriere,
muerto reviva;
viva y reviva,
Tum, tum;
que es guapito, y ven todos
su valentía.

Todos Viva el Niño valiente...

Coplas

Solo Es mi Niño muy guapo
Pues su venida
Es a matar de un palo
La sierpe antigua.

Todos Unís. Viva y reviva...

Tras de Adán diz que vino,
y Adán temía,
él nos dejó liados
y tomó lías.

Todos Unís. Viva y reviva...

El peso de las culpas
el Niño alivia,
sobré sí lo echa a cargas
y al alma libra.

Todos Unís. Viva y reviva...

Del mundo la gran bola
Él solo gira
y la juega a su gusto
su manecita

Todos Unís. Viva y reviva:
Tum, tum,
que es guapito, y ven todos

su valentía²³⁴.

Gráfico nº 1: *Promoción de Mozos de Coro y Acólitos durante el Magisterio de Gaitán (1716-1780)* Fuentes: *Actas Capitulares y Libros de Punto*

Del análisis de este gráfico podemos deducir que durante el Magisterio de Gaitán aproximadamente un 18,5% promocionaron a otras Iglesias o Catedrales, un 12,4% continuaron de acólitos, un 9,2% siguieron sirviendo en calidad de Capellanes de veintena, un 6% se quedaron de instrumentistas en la Capilla, un 1,5% de cantores en la misma, un 2% pasó a ocupar sacristías, de los que entraron en los últimos años, que suponen un 20% del total, siguieron de mozos de Coro; fueron despedidos un 7,7% y abandonaron por igual, un 10,8%, tanto Mozos de Coro como Acólitos.

De los Mozos y Acólitos que promocionaron a otras Iglesias o Catedrales un 50% se fue a Granada, un 16,6 a Toledo y un 8,3% por igual a Baeza, Cabra, Cádiz y Málaga. De ellos dos llegaron a ser Maestros de Capilla, uno de la Capilla Real de Granada y otro de la Catedral de Baeza, otros tantos fueron cantores y en menor proporción instrumentistas.

²³⁴ A.A.L.: *Manuscritos de Música*, Villancico “*Los Niños de Coro a rato*”, signatura nº XVII: 11 y B.N.E.: *Letras de los villancicos que se han de cantar...*, signatura VE/1327/2.

Gráfico nº 2: *Destinos de Mozos de Coro y Acólitos que promocionaron a otras Iglesias y Catedrales durante el Magisterio de Gaitán (1716-1804)* Fuentes: *Actas Capitulares y Libros de Punto*

CAPÍTULO II

LA CAPILLA DE MÚSICA PROPIAMENTE DICHA

La Capilla de música la componían los cantores e instrumentistas dirigidos por el Maestro de Capilla. Reforzaban la Capilla aquellos Capellanes que además de su Capellanía tenían las obligaciones de los músicos. Cuando actuaban tanto dentro de la Catedral como fuera de ella, su vestimenta consistía en sotanas de paño, sobrepellices y bonete. Fuera del templo llevaban sotanas de paño, en ocasiones con capa y sombrero de tres picos. En la decoración que hay entre los asientos de la sillería alta del Coro podemos observar esta indumentaria.

Lámina nº 1: *Figura de un músico entre los asientos 45-46 del lado de la Epístola de la sillería alta del Coro*

En el siguiente gráfico podemos observar cómo osciló la plantilla vocal e instrumental durante los años en que Gaitán ocupó el magisterio de Capilla.

Gráfico nº 3: *Plantilla vocal e instrumental de la Capilla de música durante el Magisterio de Gaitán (1716-1780)* Fuentes: *Libros de Punto y Actas Capitulares*

El Cabildo asignaba, tanto a los músicos como a los demás ministros del Coro, algunas distribuciones en las octavas del Corpus y Concepción además del salario que tuviera cada uno y según qué puesto ocupara en la Capilla. Se les pagaba en ducados y reales de vellón. Un real de vellón equivalía a 0'09 ducados²³⁵.

1. El Maestro de Capilla

El Maestro de Capilla era el músico al que más preparación se exigía. Debía conocer a fondo el “*canto llano*” y el “*canto de órgano*”, así como las distintas técnicas de composición, para componer la música “*a papeles*”²³⁶ que requerían las distintas celebraciones y fiestas. Al igual que en las demás catedrales, además de la composición su principal misión era dirigir y ensayar a la Capilla, ocuparse del cuidado y enseñanza de los seises y asistir al Coro en calidad de Capellán perpetuo. Se le exigía a su vez, tener una gran capacidad y dotes de mando para gobernar la Capilla. En las Constituciones de los músicos se reflejan las obligaciones del Maestro de Capilla. En el Cabildo de Señores Dignidades y Canónigos celebrado el cuatro de Septiembre de 1753, habiéndose considerado que en las dichas Constituciones había muchas cosas que por el transcurso del tiempo no estaban ya en práctica, se manda reformar algunas de ellas. En

²³⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 50 v, T. 83, f. 172, 186 v.

²³⁶ Música “a papeles” era la música compuesta por el Maestro de Capilla para las distintas celebraciones. Se llamaba así porque se escribía en papeles sueltos en contraposición con la “*música de facistol*” que se escribía en los Libros Corales.

la tabla siguiente se reseñan estos cambios en lo referente a las obligaciones del Maestro de Capilla, reformas que se empezaron a aplicar a partir del siguiente año 1754.

Nº	Obligaciones del Maestro de Capilla según las Constituciones	Reformas del año 1754
2	El Maestro de Capilla y los cantores serán obligados a hacer su oficio y tener facistol todos los días y fiestas contenidas en el libro ceremonial del Coro y también harán su oficio todas las veces que el Obispo y el Cabildo lo mandara dentro y fuera de la Iglesia	Además asistirán a todas las procesiones que se hicieren y a las vocaciones que se hacen en Capillas particulares y cuando cualquiera de los dichos hiciere falta, no viniendo al principio de lo que son obligados cantar, o si se fueren antes de cumplir por entero lo que a cada uno le toca según su oficio, por cada falta incurrirá en pena pecuniaria en esta manera: los Capellanes del Chantre Aguayo y Sta. Inés, por cada aspa o falta doce reales de vellón y cualesquiera de los demás en seis reales, aplicadas las dos tercias partes para las fábricas de las Capellanías y la otra para el Sr. Puntador; y si los dichos Maestro y demás músicos hicieren maliciosamente ausencia del servicio del Coro a faltas notables, serán penados a arbitrio de nos, los dichos Obispo y Cabildo
5	Cuando cantaren en el facistol el Maestro y los cantores tendrán las cabezas descubiertas y cantando algún sencillo, los clérigos que tuvieren sobrepellices derribarán las mangas y cuando cantaren estarán con mucho silencio y buena compostura y en las responsiones que se hacen al Preste se llegarán al facistol para que ni se alarguen demasiado, ni disuenen, sino guarden lo que el Maestro les entonare y así se juntarán todos para ello	Cuando cantaren al facistol el Maestro de Capilla y cantores tendrán las cabezas descubiertas y no puestos los guantes, y cantando algún sencillo bajarán las mangas de las sobrepellices y cuando tengan que responder al Preste, siendo cosa que saben de memoria, y por ello no necesitan arrimarse al facistol, bajarán la grada próxima a la silla, para que de esta suerte puedan ir uniformes en la entonación, estando más prontos para llegar al facistol el que lo necesitare
9 10	El Maestro de Capilla ni alguno de los cantores en ningún tiempo irá fuera de Córdoba a fiestas ni a algún otro negocio sin licencia del Obispo y Cabildo; con pena de quince días de salario al que se fuere sin licencia, repartido el salario por los días del año	Porque muchas veces los cantores piden licencia con causas fingidas para ir fuera de Córdoba y se van a oponer a Prebendas y salarios a otras Iglesias. Cuando esto sucediere, averiguándolo el Preste del Cabildo sumariamente perderá el Maestro y cantores el salario de un mes de distribución
12	El Maestro de Capilla tendrá cuenta de que no siempre se canten unas mismas cosas, mas diferentes Misas y vísperas, diferenciando las fiestas con la música de diversos autores, y que las Misas y vísperas sean largas o breves conforme a las festividades y ocasiones del tiempo	Cuando se haya de cantar o tocar, bien sea en vísperas o Misa, tendrán cuidado todos de venir a tiempo para estar prevenidos de los papeles que cada uno ha de tener para que con el pretexto de tomar el tono no suban al órgano haciendo ruido, mientras anda la procesión claustral o se canta en el Coro alguna otra cosa, por lo que se les previene vengán con anticipación y que faltando a lo sobredicho serán penados a arbitrio del Sr. Preste
13	Tendrá cuidado de hacer buen trato a los cantores, y cuando los dichos cantores en esto, o en otra cosa se tuvieren por agraviados el Obispo y el Cabildo lo	

	remediarán como más convenga	
14	El Maestro de Capilla ha de ser obligado todos los días del año, que no sean fiesta o que no tenga obligación de asistir en el facistol de música en el coro, a dar lección de canto de órgano y contrapunto una hora por la mañana o por la tarde, como más a cuento le viniere, y tener facistol en las cámaras de música con que la hora de la lección se comience después de haber acabado en el coro los divinos oficios, con pena que cada vez que faltase será multado en cuatro reales, aplicados como las demás penas y tendrá el puntador su cuadrante donde serán multadas las faltas que hiciere	Esta constitución queda reducida a que todos los miércoles de las semanas, o más días si los tuviese por convenientes el Maestro tenga pruebas, así de los conciertos que se han de tocar en el Coro, como también de algunas Cantadas, a lo que asistirán todos los Músicos (sean voz o instrumento) sin haber alguno que pueda usar de excepción, y habiendo falta en ello lo noticiará el Maestro al Mayor del Cabildo para que los pene según sea justo
15	El dicho Maestro ha de ser obligado a componer chasonetas y villancicos para las fiestas de Navidad y Corpus Christi, y otras fiestas en que la Iglesia suele y acostumbra hacer semejante solemnidad y prevenir y proveer los que las hubieren de decir; asimismo compondrá y prevendrá a los cantores en todas las cosas particulares que los dichos Obispo, Deán y Cabildo le mandaran componer; y prevenir para fiestas y solemnidades extraordinarias, que se puedan ofrecer, y todas estas cosas las tendrá vistas y prevenidas con los cantores antes de entrar en el Coro	
16	El dicho Maestro será obligado a tener en su casa, adoctrinar y enseñar a cantar a los muchachos seises, que conforme a la Bula Apostólica se han de sustentar de cierta cantidad de renta de las Capellanías de la Capilla de Sta. Inés, y los demás que nos y el Cabildo pleno ordenaremos y mandaremos que tenga, dándoles sustento competente en cumplimiento de lo que se dispone por el estatuto de los excusados, lo cual todo hará y cumplirá el dicho Maestro	Si acaso el Cabildo llegara a determinar sobre tener los niños de coro en mayor reclusión para buena crianza y educación, será el Maestro obligado a adoctrinar y enseñar a cantar en su casa dos de los dichos niños para que puedan servir en la Capilla cuando fuese necesario, los que serán sustentados de la renta (que conforme dicha Bula Apostólica) sea de separar de las Capellanías de Sta. Inés según se les señalaren
17	Por ausencia del Maestro de Capilla, el cantor más antiguo gobernará el facistol y hará las demás cosas que son a cargo del Maestro y los cantores le tendrán el mismo respeto	Cuando el Maestro no asistiere por algún motivo a alguna función, el músico más antiguo (sacerdote) será quien eche el compás y gobierne la Capilla sin reparar en que sea Capellán o no, al que los músicos obedecerán y tendrán el mismo respeto que se ha dicho deberse tener al Maestro, excepto si el Mayor del Cabildo tuviera por conveniente nombrar otro que ejerza el dicho empleo, el que lo hará observando en todo lo sobredicho
19	Cuando el Maestro de Capilla o alguno de dichos Capellanes cantores estuviere verdaderamente enfermo, y no pudiere venir a servir, haciéndoselo saber al Puntador del Coro lo tendrá por excusado y se le puntará como si estuviere presente	
20	Ninguno de los dichos Capellanes, Maestro y cantores podrá hacer reple en día de facistol de Coro, aunque conforme a las Constituciones de su Capellanía pudiera hacer el tal día y si lo hiciese será penado conforme a lo que arriba se dice	
21	Cuando se ofreciere alguna fiesta en la que haya algunos provechos, el Maestro de Capilla la concertará y avisará a los compañeros, y al que	El Maestro si se hallare en la fiesta con los seises llevará porción doblada, sin ellos porción y media, mas si por enfermedad no

	teniendo salud no se hallare en ella, no se le dará cosa alguna, mas al que estuviere verdaderamente enfermo le dará su parte, así de las fiestas de Córdoba como de las de fuera, y el Maestro si se hallare en la fiesta llevará porción doblada, mas si por enfermedad no pudiere estar presente, solamente se le dará una porción	pudiere estar presente, solamente se le dará una porción
22	Los dichos Maestro y cantores Capellanes no podrán ir a ninguna fiesta dentro ni fuera de Córdoba, ni se podrán enviar fuera de la Iglesia en día que hagan falta en ella porque en tales días no se le podrá dar licencia para que hagan su oficio en otra parte, excepto si el Obispo, Deán y Cabildo fuesen a otra Iglesia o monasterio donde los quisieran llevar	
23	En los días de música, particularmente las fiestas de Cristo Nuestro Señor y de su bendita madre María 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 tercias ayuden al Coro con contrapunto en los Salmos y en las antífonas solemnes, todos al facistol grande para echar contrapunto sobre el canto llano	
26	Encargamos a los dichos Maestro y Capellanes cantores que cada año asistan todos a solemnificar las fiestas de las cuatro advocaciones, de las cuatro Capellanías de donde son Capellanes y que se guarden entre sí gran hermandad, buen trato y correspondencia	
27	Todas las veces que el dicho Maestro de Capilla y cantores Capellanes fueren a hablar a cualquiera de nos, que presidiere y fuere Preste del Coro, o los enviare a llamar, en llegando derribarán ambas mangas de la sobrepelliz y si siendo advertido no lo hiciese será multado en un día y creciendo la contumacia, crecerán las penas y entre tanto en el Coro después de haber hecho humillación al Santísimo Sacramento, volverán a hacer reverencia al Preste del Coro por donde entrare	

Tabla nº 12: *Obligaciones del Maestro de Capilla según los Estatutos de los músicos y reformas de 1754*²³⁷

Antes de que Gaitán comenzase su magisterio ostentaba el gobierno de la Capilla **Juan de Peñafiel**, Capellán de San Pedro, tenor y 2º Maestro de Capilla porque Agustín de Contreras se encontraba muy enfermo²³⁸. El tal Peñafiel llevaba ocupando este cargo de segundo Maestro de Capilla desde 1721; por este trabajo se le habían asignado 50 ducados anuales. En un informe escrito por Peñafiel en enero de 1751 pide una ayuda de costa aludiendo su crecida familia y que siempre se había ofrecido en las ausencias y enfermedades del Maestro y también había compuesto algunos de los

²³⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 54-70 v y FRESNEDA, *Op. Cit.*

²³⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 231-232. Diecisiete de Julio de 1751.

villancicos de la Concepción y de la Calenda de Navidad del año 1750²³⁹. Mantuvo este cargo hasta Febrero de 1752 en que dimite entregando su título y aceptando el cabildo su dimisión²⁴⁰. Ya desde diciembre estaba nombrado **Juan Manuel González Gaitán y Arteaga** para este puesto pero no tomó posesión hasta esta fecha. En las Constituciones de los músicos se refleja este cargo de 2º Maestro de Capilla: “*Por ausencia del Maestro de Capilla, el cantor más antiguo gobernará el facistol y hará las demás cosas que son a cargo del Maestro y los cantores le tendrán el mismo respeto*”²⁴¹.

El cargo se obtenía generalmente por oposición, aunque en el caso de Gaitán fue por libre designación, ya que el Cabildo lo conocía muy bien porque había sido mozo de coro en la Catedral de Córdoba y porque llevaba diez años de Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia. El Maestro de Capilla era el encargado de examinar a todos los músicos tanto de voz como instrumentistas que querían ingresar en la Capilla y si se daba el caso también podía ocuparse de buscar las voces o instrumentistas que hicieran falta. Se conserva una carta manuscrita por Gaitán dando informes desfavorables de dos opositores a la Capellanía de San Acacio en 1779, un año antes de su jubilación:

Ilmo. Sr:

Haviendo (con arreglo al mandato de V.I.) examinado a Dn. Antonio Ballesteros, y a Dn. Josef Domingo opositores a la Cappnía. Vacante de Sn. Acacio anexa a la voz de tenor; Debo exponer a V.I. que el primero no es su voz de tenor por no tener en los medios el cuerpo q. se necesita para el abrigo de las demás voces en el quatro, bajos no tiene ningunos y los altos son tan desagradables como su mal modo de cantar siendo su suficiencia tan corta q. en el facistol no dixo punto:

La voz del segundo es difícil de discernir por tener en ella una especie de tremor y un impedimento al despedirla que no le permite asegurarse en los puntos lo que agregado a su mal estilo de cantar, causa un notable desabrimiento a el oydo; su suficiencia es regular aunque en el facistol estuvo algo tierno;

Atendidas las expresadas circunstancias no tengo a ninguno de los citados Pretendientes por digno del premio que solicitan; lo que hago presente a V.I. segun mi conciencia y corta inteligencia, asegurandolo con juramento en casso necesario.

*Juan Man. Gaytán y Artiaga. Mro.*²⁴²

²³⁹ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

²⁴⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 283. Dieciocho de Febrero de 1752.

²⁴¹ FRESNEDA, *Op. Cit.*, p. 51.

²⁴² A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f.

En la siguiente tabla podemos observar todas las situaciones extraordinarias en que Gaitán es requerido para las distintas actividades en las que se ponía a prueba su capacidad y profesionalidad.

Fecha	Situaciones extraordinarias en las que es requerido el Maestro de Capilla	Músicos que entran en la Capilla o que obtienen Capellanías
14/08/52 27/12/52	Viaja a Castilla en busca de buenas voces para la Capilla	José de Fibla (sochantre), Pascual Bendicho (2º tiple) y José Lavarza (tenor)
31/05/53	Busca cuatro nuevos mozos de coro para que canten en la octava del Corpus	Bernabé García, Antonio León, Juan Pardo y Juan Pedro de Góngora
19/07/53	Se le cita para examinar nuevos músicos	Matías Redel (2º primer violín) y Esteban Redel (trompa y clarín 1º)
22/10/54	Examina a Ignacio Ródena, músico contralto	No se admite
19/04/57	Va a Granada como único juez en las oposiciones a Maestro de Capilla por petición del Cabildo granadino	
11/11/57	Examina nuevos músicos de Madrid	Antonio García Sarriel (trompa y clarín 1º), Federico Cudorie (trompa y clarín 2º) y Juan Sayes (contralto)
16/12/60	Examina a José Cobos, mozo de coro, para que entre de músico en la Capilla	José Cobos (bajón, trompa y clarín)
01/09/61	Examina a los candidatos a la Capellanía de San Pedro	Miguel Cabrera (deja libre una Capellanía de veintena)
13/09/62	Se acuerda hacer copia de las vísperas de facistol que mandó José de Nebra (organista principal y vicemaestro de la Capilla Real) según aprobación de Gaitán	
17/01/63	Examina a José Ruiz, músico de la Capilla de la Soledad de Madrid	No se admite
24/05/64	Se nombra a Gaitán examinador de los opositores a la Capellanía de San Antonino	No se admite a ninguno
15/11/64	Se nombra a Gaitán para que examine a Juan Porta para la Capellanía de San Dionisio	Juan Porta (contralto)
26/02/65	Gaitán da informe favorable sobre José Lavarza para cubrir Capellanía de San Acacio	José Lavarza (tenor)
26/03/65	Examina a Antonio Cremades para cubrir Capellanía de San Acacio	José Cremades (tenor)
03/06/65	Examina a Antonio Cremades para cubrir Capellanía de Sta. Inés	José Cremades (tenor)
24/01/66	Examina a Álvaro García, primer tiple de la Iglesia de Santiago	No se admite
27/08/66 27/09/66 24/10/66 24/11/66	Viaja al Santuario de Ntra. Sra. de Nieva ²⁴³ para hacer una promesa. Se le conceden dos meses de licencia y se le encarga que haga las diligencias oportunas para buscar cantores, un primer violín y un oboe	Juan Manuel Franco (contralto) Mateo Bernia (tiple) Juan Busquet (violín) Pablo Bárcena (oboe)
24/11/66	Examina un bajonista de Sevilla	No se admite

²⁴³ Este Santuario era una Iglesia monasterio denominada de Ntra. Sra. de la Soterraña situada en la población Sta. María la Real de Nieva en la provincia de Segovia. El monasterio estaba gobernado por monjes dominicos y dentro de su actividad ocupaba un lugar primordial la música, como se muestra en el tercer capitel de la galería oriental del claustro de la Iglesia, en la que aparecen tres monjes: uno tocando el órgano, otro haciendo el oficio de entonador y el tercero leyendo el libro del oficio.

25/11/66 5/03/67	Busca a Francisco Javier Ballesteros para que ocupe la Capellanía de San Pedro vacante	Rechaza la Capellanía que se le ofreció
26/01/67 30/01/67	Examina a los candidatos para plazas de bajón y oboe	Antonio Hidalgo (cambia su plaza de oboe por bajonista) Blas Gómez (oboe) Pablo Bárcena (oboe)
20/05/67	Examina a Alonso Berral, salmista de la Colegiata de San Hipólito y a José Buiza, músico de Toledo para la Capellanía vacante de San Pedro	No se admiten
3/08/67	Examina a los candidatos a la Capellanía de San Pedro	Pablo de Navas (sochantre)
2/12/67	Examina a Antonio Escalona de Sevilla para la plaza de oboe y flauta travesera vacante	No se admite
8/02/68	Examina a los candidatos a la Capellanía vacante de San Antonino	Sebastián Cabezón y Gálvez (tenor)
13/08/68	Da el visto bueno para que cante un músico contralto de Cádiz con la Capilla en las vísperas y festividad de Ntra. Sra. de la Asunción	
31/10/68	Examina a los candidatos a las Capellanías de San Antonino y de San Acacio para sochantre, vacantes	José de los Ríos (contralto) José Lavarza (tenor)
5/11/68	Examina a los opositores a la Capellanía de Sta. Inés vacante	Ignacio Casado (tenor)
18/11/68	Examina un músico cantor de Zaragoza	No se admite
15/07/69	Examina a Ignacio Bofill	Ignacio Bofill (oboe)
2/04/70	Examina a un músico llamado Arcadio para oboe	No se admite
20/07/70	Se le pide que por carta busque a algún candidato para segundo organista, como se había hecho en otras ocasiones, y que los cite para la oposición	
1/09/70	Examina a los opositores a segundo organista: Francisco Delgado, organista de San Hipólito, Esteban Redondo, organista de la Real Capilla de Granada, Benito García de Antequera y Antonio Bueno de Alcalá la Real	No se admiten
10/11/70 16/11/70	Examina los cinco candidatos a la plaza de Segundo organista: Vicente Zabala, Juan Gorriz, Benito García, Antonio Bueno y José Benito Bach	José Benito Bach (segundo organista)
15/02/71 21/02/71	Examina a los opositores a la Capellanía de San Acacio vacante: Dionisio de la Mata, Manuel de Ocaña, N. Belargo y José Cabrera	Dionisio de la Mata (tenor)
7/09/71	Examina a Juan Bautista Mathon, violín 1º, trompa y clarín de la Iglesia Mayor de Ronda	No se admite
12/09/71	Examina a Agustín Casanya, bajonista de la Sta. Iglesia Catedral de Urgel	No se admite
2/12/71	Se le manda ensayar y cantar una misa compuesta por Francisco Ayala, organista Mayor, sobre el himno "Ave maris stella" para la festividad de la Purísima Concepción	
16/03/72	Examina a los candidatos a la Capellanía de San Pedro: José Lavarza y Felipe Benicio Cotrina, sochantre de la Iglesia de Alemania	José Lavarza (Tenor)
15/09/72	Examina a los opositores a la Capellanía de San Acacio	Pedro Turón (sochantre)
30/01/73 16/07/73	Se le comisiona a un viaje a Madrid para buscar un tiple	Mariano Especiali (Tiple)
23/09/73 27/09/73	Examina a los opositores a la Capellanía de San Acacio: José de los Ríos y José Higuera	José de los Ríos (contralto) (deja vacante la Capellanía de San Antonino)
20/12/73	Examina un músico de Constantina	No se admite
14/01/74	Examina a Francisco Bono, salmista y músico de	No se admite

	Guadix para una Capellanía de San Pedro	
21/02/74	Examina los opositores a la Capellanía de San Antonino: Antonio Gonzalo, Joaquín Serralta y Antonio Bernet. A José Cabrera, acólito, se le concede cantar en la oposición sin derecho a Capellanía	Antonio Gonzalo (contralto)
5/03/74	Se le pide informe sobre un músico instrumentista	No se admite
22/04/74 30/04/74	Examina a los opositores a la Capellanía de San Pedro: Alfonso Izquierdo, Capellán de veintena, Antonio Velasco, Capellán de veintena, Juan Manuel de Villar, subchantre de Bujalance, Antonio Villalba, salmista y Pascual Raimundo del Obispado de Orihuela	Alfonso Izquierdo Antonio Villalba
15/11/74	Examina a un músico de oboe y flauta	No se admite
12/05/75	Se le pide que le dé papeles para cantar a José Cabrera y que dé su informe al Cabildo	
29/11/75 7/12/75	Examina a los opositores a la Capellanía de San Pedro e informa que la voz de José de los Ríos, contralto, no es de la calidad que se exige para la Capellanía de San Pedro	Vicente de Alverona
21/03/76	Examina a Manuel Valls, músico Oboe	No se admite
1/08/78	Se le manda contestar por carta al violinista José Ayala de la Iglesia de Ávila	No se admite
4/09/78	Examina a los opositores a la Capellanía de San Antonino: José de los Ríos, Capellán de San Acacio y José Velasco, Capellán de veintena	José de los Ríos (contralto) (queda vacante la Capellanía de San Acacio)
24/11/78 28/11/78	Examina los tres candidatos a la plaza de oboe	Manuel Valls (oboe)
6/02/79 9/02/79	Examina a dos opositores a la Capellanía de San Acacio: José Domingo y José Ballesteros	No se admiten
12/06/79	Examina a los opositores a la Capellanía de San Acacio	Pedro Marciag (se contrata como tenor pero no se le da la Capellanía)
28/07/79 7/09/79	Examina a Vicente Marín para la plaza de violonchelo	Vicente Marín (violonchelo)

Tabla nº 13: *Situaciones extraordinarias en las que es requerido el Maestro de Capilla. Fuentes: Actas Capitulares*

Cuando se jubila Gaitán de su magisterio en 1780 se nombra de Maestro de Capilla interino a **Dionisio de la Mata**, tenor y Capellán de San Acacio. Una de las principales dificultades con las que se encontró el nuevo maestro fue la de la composición de obras “a papeles” para las diferentes festividades. Gaitán se había jubilado el 9 de octubre de 1780. Estando muy próximas las festividades de la Purísima Concepción y Navidad, Dionisio de la Mata pidió colaboración a los maestros de Capilla de Montilla, Sevilla y Madrid que compusieron por encargo villancicos para las citadas celebraciones, un miserere y una Misa para el día de San Pedro. Dionisio de la Mata recibió clases de composición de villancicos en Montilla del Maestro de Capilla, Antonio Ferreras²⁴⁴.

²⁴⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 88, f. 89, 89 v, 90, 90v, 91, 91 v, 92, 92 v y *Obras Pías*, legajo 664.

Un oficio muy ligado al Maestro de Capilla era el de copiante; su trabajo consistía en copiar todas las partichellas para las distintas voces e instrumentos a partir de la partitura original. El Maestro de Capilla era quien tenía que pagar éste. Las Actas del veintitrés de diciembre de 1752 nos aportan información al respecto:

Primeramente en vista del llamamiento dado para oír informe de los Sres. Diputados de Arcas Bacantes de Sta. Inés sobre la pretensión del Maestro de Capilla Dn. Juan Gaitán, aviéndose leído primeramente un memorial en que asía relación de los quinientos ducados que gozaba de salario incluíndose los ciento que tenía colativos, i aviéndose oído dicho informe, acordó el cavildo botar i botó por botos secretos cien ducados los que salieron conzedidos para que dicho Maestro pague al copiante²⁴⁵.

El nombre de dicho copiante no aparece durante este periodo en las Actas Capitulares, pero sí en las cuentas de la Capilla de San Acacio.

Documento nº 13: Recibo firmado por el copiante Francisco Antonio Dorado y Torres de varias copias de música²⁴⁶

²⁴⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 391 v, 393 v.

²⁴⁶ A.C.C.: Obras Pías, Legajo 664. En la fecha que hace mención este documento (1780-81) Gaitán ya estaba jubilado y Dionisio de la Mata, tenor y Capellán de San Acacio era el que hacía el oficio de Maestro de Capilla.

2. Los cantores de polifonía

Cuando se comienza a formar el cuerpo de cantores es a partir de 1455: “*Se pasa después a institucionalizar el cuerpo de cantores con el soporte económico del fondo destinado a los Capellanes de veintena*²⁴⁷”.

En la época que nos ocupa los cantores de polifonía eran el estamento más apreciado por el Cabildo y al que se le concedía por excelencia las diversas Capellanías de música; en muchas ocasiones en el mismo momento de su contratación. Con este aliciente el Cabildo surtía de las mejores voces la Capilla y conseguía que todos los que obtuvieran Capellanías fueran sacerdotes. La mayor parte de la plantilla vocal pertenecía al cuerpo de Capellanes perpetuos y si algún cantor con buena voz no era Capellán se procuraba hacer todo lo posible para que se pudiera ordenar en breve y pasar así a gozar la Capellanía.

En una ocasión se leyó una carta de Manuel Santiago, músico de la Capilla de San Cayetano de Madrid en la que pedía permiso para venir a ser oído y ocupar plaza de tenor. Como era casado y la única plaza libre era para sirviente de la Capellanía de San Pedro en la que no podía entrar por su estado, se determina no admitirle. Poco después se vuelve a recibir otra carta del mismo sujeto y el cabildo le responde que “*no acomoda su voz por estar casado*²⁴⁸”. El 20 de junio de 1780 Pedro Marciag, músico tenor de la Capilla informa al Cabildo de sus intenciones de casarse. El Cabildo le responde en estos términos: tiene 40 días de plazo para pensárselo; si opta por casarse se le privará de su salario y de su plaza. El tal Marciag prefirió seguir con su estado de celibato antes de perder su puesto de trabajo²⁴⁹. Como podemos observar a los cantores no se les permitía el estado de matrimonio, ni siquiera no siendo Capellanes, como era el caso de Pedro Marciag; sin embargo esto no ocurría con los músicos instrumentistas, muchos de ellos estaban casados. La excepción de esta regla eran Manuel Campos Montesa, tenor, que estaba casado y con hijos y Bartolomé de Gálvez, sochantre y bajo de la Capilla que se le mantiene en su puesto por su buena voz y por lo bien que sirve en el Coro de la Iglesia²⁵⁰. Uno de sus hijos, Julián Gálvez, llegó a ser salmista y bajo de la Capilla de Música.

Según los Estatutos²⁵¹, además de las obligaciones que compartían con el Maestro de Capilla, ya reseñadas, había algunas específicas que eran las siguientes:

²⁴⁷ NIETO CUMPLIDO, M: “La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)”, en AA.VV. *El Patrimonio Histórico-Musical de Córdoba*, Córdoba, 2004, p. 73.

²⁴⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 128 v, 137. Catorce de Octubre y uno de Diciembre de 1763.

²⁴⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 88, f. 54 v, 55, 71 v, 72.

²⁵⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 350 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

²⁵¹ FRESNEDA, *Op. Cit.*

- Los dichos Cantores tendrán mucho respeto al Maestro de Capilla y cuando los llamare para prevenirlos en lo que se hubiere de cantar en el Coro, o los encomendare que canten alguna cosa en general o particular, serán obligados a lo hacer.
- Ningún cantor podrá cantar cosa suya ni ajena en el facistol sin que el Maestro de Capilla la vea primero y se cante con su permiso, ni tendrá licencia de convidar a cantor pasajero que cante en el facistol.
- Ningún cantor subirá a cantar al órgano si no lo mandare el Mayor del Coro, ni se distraerá en entremeses ni *chançonetas*, ni otra cosa que sea del Maestro de Capilla.
- Los Cantores no cantarán de noche por las calles, ni en casas sospechosas con penas de 15 días de salario si lo contrario hicieren, repartido el salario por los días del año.

En 1754 el Cabildo manda que se impriman las Constituciones de los músicos de 1601 en el volumen 79 de Actas Capitulares y que sean notificadas sus reformas a los músicos. Se especifican ya las obligaciones de los músicos en general, tanto para cantores como instrumentistas²⁵². Son de destacar las siguientes:

- Cualquiera de los músicos sean de voz o instrumento será obligado a tocar o cantar los papeles que por el Maestro se les dieren sin poner excusa para hacerlo y siempre que por el sobredicho fueren llamados para prevenirlos en lo que se haya de cantar o tocar, serán obligados a asistir, cuya prueba no se hará mientras durase el Coro, a fin de que los cantores, que no tienen recles señalados para dichas pruebas, no falten a las horas diurnas, ni tampoco a las procesiones y vocaciones a que son obligados siempre a asistir.
- Cuando se haya de cantar o tocar, bien sea en vísperas o Misa, tendrán cuidado todos de venir con tiempo para estar prevenidos de los papeles que cada uno ha de tener, para que con el pretexto de tomar el tono no suban al órgano haciendo ruido, mientras anda la procesión claustral o se canta en el Coro alguna otra cosa, por lo que se les previene vengán con anticipación y que faltando a lo sobredicho serán penados a arbitrio del Sr. Preste.

Como se deduce de estas obligaciones, el lugar que ocupaban los músicos en el Coro era arriba junto a los órganos. En 1773 el Cabildo manda recordar las obligaciones de los músicos y estas reformas de 1754, ya que algunos Capellanes de veintena y acólitos se iban fuera de Córdoba sin licencia formando *jabardo*²⁵³ y sin querer repartir las ganancias como constaba en las Constituciones²⁵⁴.

²⁵² A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 53 v-70 v. Treinta de Enero de 1754.

²⁵³ Por *Jabardo* se entendía una pequeña agrupación vocal-instrumental que viajaba a distintos lugares para actuar en alguna festividad, repartándose las ganancias.

Además de la plantilla fija de cantores había también otros músicos que trabajaban esporádicamente para alguna función, algunos de ellos incluso sin cobrar, con la esperanza de ganar méritos e ingresar en un futuro.

Se leyó memorial de D. Francisco de Sales, músico de la Real Capilla de Granada pretendiendo licencia para entrar en el choro y cantar algunos días de la octava de la Concepción sin interés alguno; y el cavildo acordó concedérsela conforme la pide en dicho Memorial²⁵⁵.

A la llegada del Maestro Gaitán en 1752 en la Capilla había 10 cantores: 2 tiples, 3 contraltos, 3 tenores y 2 bajos. A su jubilación en 1780 pasan a ser 17: 4 tiples, 3 contraltos, 6 tenores y 4 bajos.

Gráfico nº 4: *Procedencia de los cantores que ingresan en la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780)* Fuentes: *Libros de Punto, Actas Capitulares y Obras Pías*

Del análisis de este gráfico podemos deducir que durante el Magisterio de Gaitán, la plantilla vocal se renovó con cantores de Córdoba aproximadamente en un 25,5%, con cantores de Madrid, un 25,5% y el 49% restante con cantores de distintas procedencias.

²⁵⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 224, 224 v. Veintitrés de Julio de 1773.

²⁵⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 214, 214 v. Siete de Diciembre de 1761.

Gráfico nº 5: *Destinos de los cantores que se marchan de la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780)* Fuentes: *Libros de Punto, Actas Capitulares y Obras Pías*

La mayoría de estos cantores se quedaron en Córdoba. De los 10 cantores que contaba la Capilla a la llegada de Gaitán ninguno se marchó, de los 27 cantores que ingresaron sólo 9 de ellos promocionaron a otras ciudades, lo que supone un abandono aproximado del 24,3%.

2.1. Tiples

Era la cuerda más aguda de la Capilla y la más difícil de conseguir ya que los candidatos eran tiples adultos y debían estar castrados²⁵⁶. Las condiciones que se consideraban a propósito para voz de tiple eran “*bellos altos, destreza y buen estilo*”²⁵⁷. Se les pagaba un sueldo más elevado que a los otros cantores, ya que por regla general casi siempre había que buscarlos fuera de Córdoba y para que viniesen a servir había que ofrecerle un sueldo más elevado del que cobraban en sus respectivos destinos. Un caso así ocurrió al comenzar su magisterio Gaitán. El tiple **Manuel Mancebo** se había

²⁵⁶ En el viaje que Gaitán hizo para conseguir voces para la Capilla en 1752, hizo las gestiones para traerse el primer tiple de la Iglesia de la Encarnación de Madrid. Era un muchacho de 15 años. El Cabildo comisionó a los Diputados de arcas vacantes de la Capilla de Sangre para que hablaran con el padre del muchacho y les dio amplia comisión “*para que con su discreción se lo manejen este negocio, i que no se pierda la ocasión de legar este tiple por cien ducados más o menos*”. No se tuvo éxito en esta contratación ya que poco después aparece otro candidato para cubrir la plaza de primer tiple, Juan Núñez procedente de Coria que no se admite porque “*no parecía voz correspondiente para esta Capellanía*”. (AA. CC., T. 78, f. 396; T. 79, f. 53v, 72, 75 v, 76 y 77).

²⁵⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 396. Veintiséis de Diciembre de 1752.

despedido para irse a Zamora²⁵⁸ y se encargó al mismo Gaitán que viajase en busca de nuevas voces. Los tiples fueron los más difíciles de contratar ya que algunos no querían ni siquiera venir para ser oídos, a pesar de que se les costeaba el viaje. Uno de ellos, Isidro García López, tiple de la Iglesia de Toledo, después de aceptar la oferta de Gaitán envía una carta al Cabildo renunciando a su plaza porque “*no le es posible aceptar por no permitírsele el Cabildo y por ser en contra de la voluntad de sus padres*”²⁵⁹. De este viaje sólo pudo traer como tiple a **Pascual Bendicho** contratado en 1753 como segundo tiple, procedente de las Descalzas Reales de Madrid. Por su mérito se le aumenta el sueldo en varias ocasiones y en 1755 se le concede una Capellanía de Sangre. Sirve bien en la Capilla hasta que enferma en marzo de 1763 de una enfermedad contagiosa de la que no se recupera y fallece el dieciocho de Octubre de 1764²⁶⁰. Su nombre aparece escrito en la *partichella de tiple solo* del villancico de tonadilla a 9 “Pascual está aquí señores”, en la *partichella de segundo tiple* del Villancico “Jardinerito del huerto cerrado”, en la *partichella de segundo tiple* del villancico “Angélicas milicias” y en la *partichella de segundo tiple* del villancico “Si no me engaño”²⁶¹; todos ellos compuestos por Gaitán y que se conservan en el Archivo Arzobispal de Lima.

Baltasar Calvo había ingresado en la Capilla en 1740 junto con Manuel Mancebo; procedía de Madrid. En el momento de su contratación se dijo que estaba bastante práctico aunque su voz no era muy superior, pero como había necesidad se le aceptó. En abril de 1755 pide una ayuda de costa por haber estado enfermo de perlesía²⁶²; cobraba por entonces 300 ducados del arca de vacantes de la Capilla de Sangre. Sirvió en la Capilla hasta 1756 en que falleció²⁶³.

En 1754 ingresa como niño de coro **Juan Bueno**, capón de 8 años de edad procedente de un pueblecito próximo a Sigüenza. Como ya comentamos, Antonio Hidalgo, instrumentista de la Capilla, lo había oído cantar y el Cabildo le encargó que lo trajera a Córdoba para que fuese oído. El Cabildo lo admite “*con las esperanzas de que instruyendose aquí en la musica, pueda servir después de tiple en la Capilla*”. Como no

²⁵⁸ Procedía de Madrid. Ingresó como tiple en 1740 siendo aún niño. En su informe se consigna que aunque estaba bastante práctico, su voz no era muy superior. Debido a la falta de tiples se le acepta en la Capilla. En los libros de Punto se le denomina *Manzebonillo*. (A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 272, 272 v, T. 78, f. 313, 314)

²⁵⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 383 v. Veintisiete de Noviembre de 1752.

²⁶⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 369, T. 79, f. 90, 254, 254 v, T. 82, f. 33 v. 34, 84, 84 v, 128 v, 129, 131, 131 v, 189, 189 v, 263, 263 v, 265, 265 v, 276) A su muerte sus familiares solicitan al Cabildo los granos que no ganó durante su enfermedad debido a que había perdido todo el ajuar de su casa debido a su enfermedad tan contagiosa. El Cabildo aceptó y pagó a sus familiares los granos. (A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 280 v, 281, 283) y *Obras Pías*, legajo 655.

²⁶¹ A.A.L.: *Manuscritos de música*, signatura: XVII: 14, XVII: 7, XVII: 2, XVII: 19.

²⁶² Esta enfermedad era muy corriente en esta época y consistía en una debilidad muscular producida por la mucha edad o por otras causas, y acompañada de temblor.

²⁶³ A.C.C.: AA. CC. T. 75, f. 272 y 272 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

tenía a sus padres en Córdoba se encargó a Antonio Hidalgo que lo acogiese en su casa pagándole a éste una cantidad para su manutención de las arcas de la Capilla de Sta. Inés. En 1764 solicita licencia para ir a Madrid para perfeccionarse en la música. Se debió de despedir porque poco después se recibió una carta de su padre pidiendo disculpas por la conducta de su hijo y suplicando que el Cabildo lo admitiera de nuevo. Se le puso por profesor a Antonio Cremades, tenor de la Capilla de música. En 1768 ingresa como tiple en la Capilla. Se presenta en varias ocasiones a las oposiciones para obtener Capellanías así como a las oposiciones a Maestro de Capilla al jubilarse Gaitán; todas ellas sin éxito²⁶⁴. De su labor compositiva se conservan 5 obras suyas en el archivo de la Catedral²⁶⁵.

Juan Antonio Cardiel era primer contralto en la Iglesia del Pilar de Zaragoza. En 1754 Antonio Hidalgo, instrumentista de la Capilla, hizo las gestiones para traerlo a Córdoba. Con 23 años de edad, se le contrata como segundo tiple con 500 ducados de renta anual de las arcas de la Capilla de Sangre. Se le conceden 100 ducados perpetuos como renta para ordenarse: “*Es conveniente para poder cantar las Pasiones, ya que no hay músicos ordenados*”. En 1756 se le concede la Capellanía de San Acacio, eximiéndole de hacer el examen porque el Cabildo ya conocía su suficiencia. En 1757 hace ejercicios espirituales para ordenarse de Diácono y en 1758, junto con Pascual Bendicho, termina sus ejercicios para ordenarse de Presbítero. En 1765 realiza un viaje fuera de Córdoba; a su vuelta pide que se le perdonen las aspas de los días que faltó. El Cabildo le concede el importe de dichas aspas. En 1772 se le concede licencia para tomar las aguas de Marmolejo porque su salud se encuentra bastante resentida y un mes más tarde, el quince de septiembre, se da cuenta de su fallecimiento²⁶⁶. Su nombre aparece escrito en la *partichella de tiple del segundo coro* del villancico “Los niños de coro a rato”, en la *partichella de primer tiple* del villancico “Jardinerito del huerto cerrado”, en la *partichella de primer tiple* del villancico “Angélicas milicias”, en la *partichella de tiple* del villancico “Mi Sol, favor te pido²⁶⁷”, en la *partichella de primer tiple* del villancico de pastorela “La noche se va pasando²⁶⁸” y en la *partichella de tiple del primer coro* del villancico de tonadilla “Pascual está aquí señores”.

A **Alonso Martín** se le contrata en 1766 de tiple por su buena voz, a pesar de no estar ordenado. Era Capellán en Salamanca y cuando se le contrató tenía 24 años. Al año siguiente se le concede la Capellanía de San Acacio por estar ya ordenado de

²⁶⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 145 v, T. 82, f. 238 v, 254, 371 v.

²⁶⁵ A.C.C.: *Manuscritos de música*, Salmo a 8, signatura 55/359; Villancico a 8, signatura 128/1247; Recitado y aria de 1781, signatura 84/671; Motete a 9 de 1781, signatura 112/1001 y villancico a 3, signatura 112/1000.

²⁶⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 112, 112 v, 113, 158, T. 80, f. 51v, 52, 152 v, 351, T. 83, f. 28, T. 85, f. 126 v, 136, 136 v.

²⁶⁷ A.A.L.: *Manuscritos de música*, signatura: XVII: 9.

²⁶⁸ A.A.L.: *Manuscritos de música*, signatura: XVII: 12.

primera tonsura y tener ya la edad adecuada. Se le conceden 11.600 reales de vellón de ayuda de costa para poder pagar los gastos de sus pruebas de limpieza de sangre. En 1769 viaja a Sevilla para ordenarse de Diácono y en septiembre de ese mismo año hace ejercicios en San Felipe Neri para ordenarse de Presbítero. En 1770 se le conceden 400 reales de aumento de sueldo. En agosto de 1772 se le conceden 15 días de licencia para ir a Málaga a solucionar algunos negocios. En 1774 se le vuelven a aumentar 300 reales de vellón, previa petición suya. Por aquel entonces cobraba 400 ducados. Ese mismo año se le conceden cinco meses de licencia para ir a su ciudad natal a solucionar sus negocios. Como siempre el Cabildo al conceder sus licencias aspaba a los músicos en los días que había música y el solicitante perdía sus días de descanso para compensar las faltas. En esta ocasión Martín, al volver de su viaje, solicita que se le perdonen las aspas de música por haber estado enfermo durante el viaje de terciarias. El Cabildo le concede 400 reales de vellón de ayuda de costa pero no le indemniza las 150 aspas resultantes de su viaje. Al jubilarse Gaitán continúa sirviendo en la Capilla²⁶⁹.

Mateo Bernia procedía de Madrid e ingresa en la Capilla por las gestiones de Gaitán en 1766. En los informes del Maestro de Capilla se especifica que es *“muy útil y suficiente para tiple de la Capilla de Música”*. Se le confiere la Capellanía de Sta. Inés en el momento de su contratación y se le consigna un sueldo de 11.000 ducados de renta anual producto de la suma del salario de músico y Capellán (400 ducados por músico y 600 por Capellán). El 27 de Septiembre de 1767 se despide para irse a las Descalzas Reales de Madrid, pero al mes siguiente se da cuenta de que no va a dimitir y que se queda en su mismo puesto. En 1768 se le aumentan 1000 reales de vellón de salario previa petición suya. El 30 de Enero de 1773 se le nombra Rector del Colegio de Infantes *“por concurrir en él todas las cualidades que se puedan apetecer para ejercer dicho empleo con la máxima exactitud”*. El trece de septiembre de 1774 exponiendo varios motivos dimite de este cargo y se le permite volver a su casa. Se da cuenta de su muerte el 12 de diciembre de 1806²⁷⁰.

Mariano Gerlando de la Concepción Especiali ingresa en la Capilla en 1773 por las gestiones del Maestro de Capilla. Era de origen siciliano y cantó para su prueba el día 12 de Julio de 1773. Según los informes de Gaitán *“sería muy bueno para la Capilla, pues su inteligencia y saber era bastante y aunque su voz no era mucha, podía subir para primer tiple de la Capilla”*. Se le confiere una Capellanía de Sangre con una renta anual de 12000 reales de vellón. Permanece en ella después de jubilarse Gaitán²⁷¹.

²⁶⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 147 v, 148, 148 v, 151 v, 152, 195, 195 v, 239, 239 v, T. 84, f. 74, 75, 75 v, 195, 198, 236 v, 251 v, T. 85, f. 120, 304 v, 319, T. 86, f. 4 v, 9.

²⁷⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 170, 170 v, 273 v, 274 v, 275, 325, T. 84, f. 37 v, 40, T. 85, f. 164, 380 y *Obras Pías*, legajo 597, s/f.

²⁷¹ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 214 v, 216, 216 v.

2.2. Contraltos

Los cantores contraltos componían la segunda voz de la Capilla. También eran difíciles de conseguir, aunque no tanto como los tiples. Su sueldo, por regla general y si el músico venía de fuera, estaba por debajo de los tiples y por encima de los demás cantores.

José García pasó en 1751 de mozo de coro a contralto del primer coro de la Capilla. Se le pagan 150 ducados de sueldo, a pesar de “*estar tierno en la música*”, por lo que se le pone un maestro por espacio de un año, pagándole a éste 240 reales de vellón. En 1754 se le aumentan 100 ducados de salario por ser su “*voz muy agradable y sonora*” y por tener que mantener a su anciano padre. Cuatro años después pierde su voz sin esperanzas de recuperarla. El Cabildo le da de plazo un año para que aprenda a tocar, en Córdoba o fuera de ella, algún instrumento de viento o cuerda, que no sea el violín, manteniéndole el mismo sueldo, para que pueda seguir sirviendo en la Capilla. Por desgracia no es capaz de hacerlo y se le despide de la Capilla el quince de marzo de 1760²⁷². Su nombre aparece escrito en la *partichella de alto* del villancico “Marineros tened, parad”²⁷³, compuesto por Gaitán y que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima.

Juan Romero, contralto de la Capilla, fallece dos años después de ingresar Gaitán de maestro de Capilla²⁷⁴. **Felipe Enciso**, contralto de la Capilla, era además Capellán de San Antonino; fallece en 1757²⁷⁵.

Juan Porta provenía de Tortosa y desde 1757 ocupó plaza de contralto en la Capilla. Su salario consistía en 400 ducados de las arcas de Sta. Inés. En 1758 se le consignaron 100 ducados de los 400 como congrua para ordenarse. En 1764 es propuesto por el Cabildo para la Capellanía de San Dionisio por muerte del tenor Francisco Cano. Las casas de donde provenían las rentas de la Capellanía estaban en muy mal estado cuando Juan Porta toma posesión de dicha Capellanía, es por ello que el Cabildo se compromete a arreglarlas para “*que no se aminore la renta de esta Capellanía*”. Se le confiere la Capellanía de San Dionisio por el Sacristán Mayor, como era costumbre, el 28 de junio de 1765. En 1774 pide una ayuda de costa para arreglar las casas propias de su Capellanía. La razón que alega es que por llevar sólo ocho años en esta Capellanía no tenía fondos suficientes. En un principio el Cabildo no atiende esta petición pero más tarde acuerda sacar 600 reales de vellón cada año de las arcas de

²⁷² A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 269 v, 270, T. 79, f. 102 v, T. 79, f. 102 v, T. 80, f. 322, 429, T. 81, f. 29, 29 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

²⁷³ A.A.L.: *Manuscritos de música*, signatura: XVII: 8.

²⁷⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 162 v.

²⁷⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 154 v.

vacantes de la Capilla de Sangre hasta que se pague el importe total de dicha deuda. Fallece en 1781²⁷⁶.

Juan Sayes ingresa en la Capilla en 1758 ocupando la Capellanía de San Antonino vacante por la muerte de Felipe Enciso con un sueldo de 350 ducados anuales sobre el arca de vacantes de la Capilla de Sta. Inés. En 1760 pide aumento de salario porque por no ser sacerdote está muy empeñado al tener que pagar las misas que son obligación de dicha Capellanía. Es por ello que ese mismo año se ordena sacerdote en Guadix, al igual que otros músicos. En 1764 se marcha a servir en una media ración de música en la Catedral de Sevilla²⁷⁷. Su nombre se encuentra escrito en la *partichella de alto* del villancico “Los niños de coro a rato”, en la *partichella de alto* del villancico “Mi Sol, favor te pido”, en la *partichella de alto* del villancico “Si no me engaño” y en la *partichella de alto* del villancico de tonadilla “Pascual está aquí señores”.

Bernabé Ortiz procedía de Madrid. Ingresa en la Capilla en 1764. Se le concede la Capellanía de San Acacio en el momento de su contratación. Al leer las pruebas de limpieza de sangre surgen dos inconvenientes: por una parte faltaban testigos y por otra al tener 21 años no se podía ordenar dentro del año (la edad mínima para ordenarse era de 23 años). A pesar de ello se le contrata y se le pone un sirviente para que diga las misas hasta que se pueda ordenar. A principios de 1765 se le consigna un sueldo hasta tener los 23 años para poder ordenarse y hacer uso de su Capellanía. Además de todos estos favores en julio de 1765 se le conceden dos meses de licencia para opositar en una prebenda de música de la Catedral de Salamanca y en septiembre de ese mismo año se despide para servir en ella, dándole al Cabildo las gracias por todos los honores recibidos²⁷⁸.

José Tormo procedía de Madrid. Se le nombra en una Capellanía de San Antonino desde el momento de su contratación en 1764. Tomó las primeras órdenes en Cabra, al igual que Bernabé Ortiz. Al año siguiente pide aumento de sueldo y se le concede ya que Bernabé Ortiz había dimitido. En 1766 ya se ordena de presbítero. En 1767 se le concede dos meses de licencia para ir a su ciudad natal a visitar su familia. Permanece en la Capilla hasta mayo de 1768. Se despide por haber tomado posesión de una ración en la Iglesia de Orihuela. El Cabildo le da la enhorabuena y le estima su atención tan debida que había demostrado siempre al Cabildo²⁷⁹.

²⁷⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 256, T. 82, f. 280 v, 315 v, 316, 370, 370 v, T. 85, f. 347, 347 v, 355, T. 86, f. 6, 6 v y *Obras Pías*, legajo 664, 652, s/f.

²⁷⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 308 v, T. 81, f. 25 y 60 v, y T. 82, f. 190 y 190 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

²⁷⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 210 v, 211, 260, 269 v, 270, 270 v, 271, 314 v, 315, 315 v, T. 83, f. 3 v, 25 v, 26.

²⁷⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 210 v, 211, 259 v, 260, 260 v, T. 83, f. 28, 28 v, 140 v, 228, 337.

Juan Manuel Franco procedía también de Madrid. Había sido bautizado en la Parroquia de San Juan de la Villa de Lerma, el 26 de diciembre de 1733. Se le nombra de contralto en 1766 por su buen ejercicio de oposición, según el informe de Francisco Ayala, primer organista, nombrado examinador por ausencia del Maestro de Capilla. Se le consignan 300 ducados de salario y además se le concede una Capellanía de Sta. Inés. En varias ocasiones pide licencia para ir a tomar las aguas medicinales de Marmolejo y para salir de Córdoba a tomar leche de vaca por prescripción médica. En 1776 se le da licencia por dos meses para ir a Cádiz. Muere en enero de 1798²⁸⁰.

José de los Ríos procedía de Granada. En febrero de 1768 se presenta a la oposición a la Capellanía de San Antonino sin éxito. En octubre de ese mismo año queda libre otra Capellanía de San Antonino por ascenso de José Tormo. Oposita de nuevo para esta Capellanía, consiguiéndola el 10 de Noviembre de 1768, con la condición de hacer durante los primeros cuatro meses la primera tonsura. Se le impone dicha Capellanía el 13 de marzo de 1769. En marzo de 1772 se pone en conocimiento del Cabildo que José de los Ríos no se había ordenado teniendo una Capellanía de San Antonino. Hace ejercicios para ordenarse en el Oratorio de San Felipe Neri en junio de 1772 y en Septiembre de ese mismo año se ordena de Diácono. En 1773 se convocan oposiciones para cubrir una Capellanía de San Acacio. José de los Ríos oposita consiguiendo esta Capellanía, por lo que vuelve a quedar libre la de San Antonino. En 1774 se le da licencia por cuatro meses para viajar a Málaga. Un año después solicita examinarse en las oposiciones a la Capellanía de San Pedro, pero no se le admite “*por no ser su voz de las cualidades que se piden en sus constituciones*”. No conforme con su Capellanía en 1778 solicita al Cabildo volver a la de San Antonino que antes tenía. Oposita a ella consiguiéndola en septiembre de 1778. Permanece en la Capilla después de la jubilación de Gaitán²⁸¹.

Antonio Gonzalo Sanz era natural de Zahorejas, obispado de Cuenca. Tenía 25 años de edad, era contralto y clérigo tonsurado cuando en 1774 consigue una Capellanía de San Antonino. Por un error en su memorial de genealogía se tuvo que repetir y aprobar de nuevo dicho memorial. El Sacristán Mayor le impone su Capellanía, con el juramento acostumbrado “*tactis sacro sanctis evangelius*” en manos del Sr. Presidente de defender la Inmaculada Concepción de la Virgen María, salir del coro con las mangas bajas y guardar respeto, sumisión y decoro tan debido a los Sres. Capitulares. Se le conceden 1.500 reales de vellón de ayuda de costa para pagar sus pruebas de limpieza de sangre. Al año siguiente aún no se había ordenado de presbítero como decía la fundación de su Capellanía, por lo que se le da una prórroga de 6 meses más. En 1775 se le da un mes de licencia para ir a Málaga a opositar en una plaza vacante de música.

²⁸⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 152 v, 153. 223 v, 278, T. 84, f. 266, 266 v, 279, 279 v, 289 v, 384 v, 385, 430, 456, T. 85, f. 54 v, 58, 182 v, 184 v, 319, T. 86, f. 368 v, 427 v, T. 95, f. 241 y *Obras Pías*, legajo 595, s/f.

²⁸¹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 309, 309 v, T. 84, f. 8, 13, 13 v, 40 v, 41, 43 v, 63 v, 64, 64 v, 76, 80, 80 v, T. 85, f. 35, 84, 85, 95, 126 v, 257 v, 259, 259 v, 372, T. 86, f. 182 v, 190 v, 191, T. 87, f. 147 v, 182, 184, 184 v, 189 v.

En 1776 hace ejercicios en San Felipe Neri para ordenarse de grados y epístola. En 1778 abandona su plaza por haber conseguido una prebenda en la Catedral de Málaga²⁸².

2.3.Tenores

La voz de tenor, por ser más grave que las anteriores y más común daba menos problemas para proveerse. Un tenor de Madrid, Francisco Romero, solicita en 1754 pertenecer a la Capilla. El Cabildo le manda que cante en Semana Santa para su prueba. No se le acepta por no considerarse su voz “*a propósito para la grandeza y capacidad del Coro*”²⁸³. En 1773 Jacinto de Robles, clérigo de menores y cantor de la Iglesia de Lugo, escribe al Cabildo una carta en la que detalla sus cualidades como cantor tenor: “*voz de tenor abultado de buen cuerpo y metal, dando 15 puntos gradatim por la escala*”²⁸⁴; tampoco es admitido.

Juan de Peñafiel era natural de Jerez de la Frontera. Su padre, Carlos de Peñafiel, era natural de Cádiz y su madre, Margarita de Sierra y Calderón, de Lebrija. Llevaba de Capellán de San Pedro desde 1719 y cantaba en la Capilla como tenor. Como ya comentamos al hablar del Maestro de Capilla, se le nombró segundo Maestro de Capilla el 23 de septiembre de 1721. Estaba ejerciendo de Maestro de Capilla interino cuando se eligió para el Magisterio a Gaitán. Llevaba nombrado para este puesto desde el 17 de Julio de 1751. En un documento de 1751 escrito por él pidiendo una ayuda de costa, alega que había estado supliendo las ausencias del maestro de Capilla sin salario alguno, que había compuesto algunos de los villancicos de la Concepción y de la calenda de Navidad de 1750 y que se tenía una familia numerosa con continuos enfermos. Se le consignó una ayuda de costa de 40 pesos. En febrero de 1752, a la llegada de Gaitán a Córdoba, se despide de dicho Magisterio, entregándole al Cabildo su título; el Cabildo aceptó su dimisión. Desde comienzos de 1757 solicita en numerosas ocasiones *patitur abierto* por enfermedad de perlesía. El 29 de mayo de 1761 se da cuenta de su muerte. En su lugar se nombró de Capellán de San Pedro a Miguel Cabrera²⁸⁵.

Francisco Jurado Muñoz servía de tenor en la Capilla cuando Gaitán comenzó su ministerio. Era Capellán de San Antonino y desde mediados de la década de los cincuenta pide numerosas ayudas de costa por enfermedad. Fallece en noviembre de 1766. Su hermano Fray Pedro Jurado de la orden de San Agustín solicita ayuda al Cabildo para su entierro y se le concede el importe de todo el tercio de los Santos para

²⁸² A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 302 v, 304, 308, 308 v, 315 v, 316, 346 v, 347, 353 v, 354, 354 v, 358 v, 359, T. 86, f. 102 v, 141, 243 v, 360 v, 383 v, 384 v, 390 v, T. 87, f. 177, 177 v.

²⁸³ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 88, 89 y 90. Abril de 1754.

²⁸⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 271 v, 272. Veintiséis de octubre de 1773.

²⁸⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 231, 231 v, 232, 283, T. 80, f. 124 v, 126, 146, 201, 251 v, 254, 312 v, 332 v, T. 81, f. 137 v, 140, 140 v y *Obras Pías*, legajo 971, s/f, 972, s/f, 652, s/f.

éste²⁸⁶. Su nombre aparece escrito en la *partichella de tenor* del villancico “Marineros, tened, parad” y en la *partichella de tenor* del villancico “Mi Sol, favor te pido”, compuestas por Gaitán y que se conservan en el Archivo Arzobispal de Lima.

Miguel Muñoz de Cabrera servía de Capellán de veintena cuando comenzó su magisterio Gaitán. Además de sus obligaciones ayudaba en la Capilla como tenor sin título de músico y hacía las veces de Maestro de Ceremonias siempre que se ofrecía. Hasta octubre de 1755 no se le consigna sueldo de tenor, cobrando éste 1.000 reales de vellón del arca de vacantes de la Capilla Sangre. En 1759 se le concede licencia para ir a Antequera a opositar a una plaza de música, sin éxito. En las oposiciones a la Capellanía de San Pedro de 1761 se le concede esta Capellanía según los informes del Maestro de Capilla, del primer Sochantre, Miguel de Hinestrosa y por votación del Cabildo. De resultas de esta oposición deja de cobrar el sueldo de tenor y la Capellanía entera de veintena que poseía en favor de la Capellanía de San Pedro. El 7 de enero de 1774 se da cuenta de su muerte, cuando se ponen edictos para cubrir su Capellanía²⁸⁷. Su nombre aparece en la *partichella de tenor* del villancico “Angélicas milicias”, compuesto por Gaitán y que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima.

Dionisio de la Mata entró a servir en la Catedral como mozo de coro en 1736. Ocupó una de las opas de la Capilla de Sta. Inés. En el momento de su contratación se detalla la calidad de su voz: “*por ser un tiple de buen cuerpo con bellos altos*”. Al igual que Miguel de Cabrera, también servía como Capellán de veintena cuando Gaitán comenzó su magisterio, y también ingresa en la Capilla como tenor en 1755. En su memorial expone “*que siendo su voz y habilidad más útil para la música se sirva asignarle salario de músico*”. Se le concede salario de 150 ducados en lugar de la media Capellanía de veintena que gozaba por cantar de tenor en la Capilla. En 1759 se le nombra Maestro de canto de órgano de los niños de Coro. En 1760 se le concede una renta colativa de 100 ducados procedente de las arcas de Sta. Inés para que pueda ordenarse. José Antonio González Gaitán, hermano del Maestro de Capilla, era por entonces Presbítero de San Felipe Neri y certificó que Dionisio de la Mata junto con dos Capellanes de veintena más había hecho los ejercicios para ordenarse en 1764; posteriormente fue ordenado en Cabra. En 1770 dimite de la Maestría de canto de órgano de los niños de coro, pero el Cabildo lo nombra Maestro de canto llano de estos mismos niños, teniendo como suplente a Vicente Zabala, organista. En todo el tiempo que estuvo de maestro de canto llano, fue el encargado de examinar a los nuevos colegiales del Sto. Ángel. En febrero de 1771 gana por oposición una Capellanía de San Acacio. Desde este momento quedan vacantes los 200 ducados que cobraba de las arcas de Sta. Inés. En agosto de 1772 se le dan 15 días de licencia para viajar a Málaga. En 1773 dimite de su cargo de Rector del Colegio de Infantes de Coro, que ostentaba desde

²⁸⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 356, T. 82, f. 28 v, 34, 137 v, 139, 248 v, 252 v, 253, T. 83, f. 155 v, 156, 162.

²⁸⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 405 v, T. 79, f. 262 v, 263, T. 80, f. 396, 396 v, 397, 397 v, T. 81, f. 5, 170, 170 v, 171, T. 83, f. 83, 87 v, 112 v, T. 85, f. 293 v, 294 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

su constitución, alegando que debía cuidar a sus padres, ancianos y enfermos y que no podía cumplir bien con su obligación. Cuando se jubila Gaitán en 1780 se queda al cargo de la Capilla como Maestro de Capilla interino hasta la elección del nuevo Maestro. Las mayores dificultades que encontró en el momento de su nombramiento fue el buscar composiciones para la Capilla. De resultas de ello tuvo que recibir clases de composición del Maestro de Capilla de Montilla, Antonio Ferreras. Su nombre aparece escrito en la *partichella de tenor del segundo coro* del villancico “Si no me engaño”, compuesto por Gaitán y que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. Fallece el doce de abril de 1793²⁸⁸.

Cuando Gaitán comienza su Magisterio **Francisco Cano** servía en la Capilla como tenor y además gozaba de la Capellanía de San Dionisio. A su muerte en 1764 dejó como heredero a Pascual Bendicho, el cual tuvo que pedir ayuda al Cabildo para pagar sus atrasos²⁸⁹. Su nombre aparece escrito en la *partichella de tenor* del villancico “Jardinerito del huerto cerrado”, compuesto por Gaitán y que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima.

José Lavarza, de ascendencia francesa por parte paterna, ingresa en la Capilla por las gestiones de Gaitán en su primer viaje para buscar músicos para la Capilla. Se le contrata en 1753, con 24 años de edad, como tenor del segundo coro, con 300 ducados de sueldo anual y con obligación de asistir a las horas diurnas con 48 días de descanso al año y la obligación de asistir a las octavas de Maitines de Navidad. En 1761 se le conceden 150 ducados colativos, de los 300 que tenía, como congrua para poder ordenarse. En 1765 pasa a ocupar la Capellanía de Sangre que tenía Pascual Bendicho, a pesar de no ser la misma voz, con la obligación de hacer el oficio de sochantre. Al año siguiente se ordena de sacerdote y oposita sin éxito a una Capellanía de San Pedro. En 1767 se le concede licencia para ir a ver a su familia. Un año después oposita para una Capellanía de Sangre diferente a la que tenía, la que lleva implícita el oficio de Sochantre. La consigue pero el Cabildo no le quiere aumentar su salario actual. Él vuelve a solicitar el aumento argumentando que si no se le concede el aumento se irá a Orihuela a ocupar plaza de sochantre. El Cabildo le da licencia para marcharse si no se conforma con ganar lo mismo que antes. El Cabildo no debió de recordar esta licencia porque en 1769 da comisión a los Diputados de Sangre para que informen de la razón por la que llevaba más de un año sin saberse nada de su paradero. Se le manda una carta para que venga a cumplir sus obligaciones. Es entonces, en abril de 1770, cuando se le concede la Capellanía de Sangre para oficio de Sochantre con el aumento de salario correspondiente, quedando vacante la Capellanía de Sangre que tenía. En marzo de 1772 consigue una Capellanía de San Pedro. Se le concedió esta Capellanía, como era costumbre, con imposición de un bonete “ut moris est”. En diciembre de 1773 hace

²⁸⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 74, f. 514 v, T. 79, f. 250 v, 251, T. 81, f. 38 v, T. 82, f. 262, T. 83, f. 189 v, 190, 196, 196 v, T. 84, f. 337 v, 338 v, 355 v, 356, 357, 358, T. 85, f. 44 v, 119 v, 160 v, 161, T. 88, f. 51 y *Obras Pías*, legajo 655, 675.

²⁸⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 238, 246.

ejercicios para ordenarse de presbítero y poco después, el 7 de enero de 1774 se da cuenta de su muerte, cuando se ponen edictos para proveer su Capellanía²⁹⁰.

Manuel Campos Montesa procedía de Madrid e ingresó en la Capilla en 1757 con un sueldo de 500 ducados anuales procedentes de las arcas de la Capilla de Sta. Inés. El Cabildo le concede ayuda de costa para su viaje y para que se instale en Córdoba. No se le aumentó el sueldo en ninguna ocasión, por lo que son numerosas sus peticiones de ayuda de costa que siempre le fueron concedidas. En 1762 se le concede ayuda de costa por haber sido padre de un nuevo hijo y por tener enfermos en su familia. En el informe de los Diputados encargados del caso se decía que “*Manuel de Campos era uno de los Ministros de Ntra. Iglesia que cumplen con mayor exactitud su obligación y que las causas que alega de su nezesidad, estamos informados de ser ciertas*” por lo que se le concedió una ayuda de costa de 40 pesos. Se da cuenta de su muerte en septiembre de 1786²⁹¹. Su nombre aparece escrito en la *partichella de tenor* del villancico “Los niños de coro a rato”, en la *partichella de tenor* del villancico “Si no me engaño”, en la *partichella de tenor* del villancico de pastorela “La noche se va pasando” y en la *partichella de tenor* del villancico de tonadilla “Pascual está aquí señores”.

Joaquín Ambros vivía en Sigüenza antes de ingresar en la Catedral como mozo de Coro en 1758, con 11 años y medio por su buena voz, como ya comentamos en el capítulo de los niños de coro. Desde un principio ayudaba en la Capilla. Con 16 años se marcha de tenor a la Real Capilla de Granada. En 1766 solicita al Cabildo cordobés ser admitido como tenor en la Capilla de música y se le concede con una renta anual de 200 ducados y un cahíz de trigo. Se le da licencia para traerse a su madre de Granada y disponer su casa. En octubre de ese mismo año se le concede licencia por un mes para tomar las aguas de Marmolejo, por prescripción médica. En abril de 1768 se le concede permiso para ir a Sevilla a opositar en una media ración de música. En mayo queda vacante su plaza al conseguir esta plaza en Sevilla²⁹².

José Ignacio Cabrera y Valenciano ingresa en la Catedral en 1762 como mozo de Coro. Nueve años después asciende a acólito. En 1771 se le concede permiso para opositar a una plaza de contralto en la Real Capilla de Granada, sin éxito. Un año después oposita a una plaza de salmista en la Colegiata de San Hipólito, también sin éxito. En las oposiciones de 1774 para cubrir una Capellanía de San Antonino, pide licencia para cantar sin derecho a Capellanía, sólo para “*hacer presente su aplicación y adelantamiento en su Facultad*”. En 1775 pide algún sueldo de los excusados de música

²⁹⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 472 v, 473, T. 79, f. 31, T. 81, f. 173 v, 176, T. 82, f. 314, 314 v, 319, 321, 321 v, 322, T. 83, f. 110, 110 v, 111 v, 115, 115 v, 127, 127 v, 228, 156 v, 157, T. 84, f. 40v, 41, 43, 43v, 199v, 204v, 207, 207v, 259 v, 339, 339 v, T. 85, f. 33 v, 286, 286 v, 293 v, 294.

²⁹¹ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 262 v, 263, T. 80, f. 234 v, 235, 250, 385, T. 81, f. 139, 157 v, 290, T. 82, f. 149 v, 165 v, T. 83, f. 4 v, 171, 175 v, 359 bis, 369, 369 v, T. 84, f. 240, T. 85, f. 58, 299, 299 v, T. 86, f. 253 v, T. 87, f. 222 v, 225, T. 91, f. 57.

²⁹² A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 324 v, 325, 327 v, 380, T. 82, f. 136 v, 137, T. 83, f. 282, 327, 352 v.

para cantar en la Capilla. Se le pide al Maestro de Capilla que le dé papeles para cantar y que lo pruebe, pero su informe se pospone hasta más adelante. Sigue insistiendo en conseguir su plaza de tenor, esta vez argumentando que ha cantado en la octava del Corpus. En vista de que no se le concede oposita ese mismo año a una plaza en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, nuevamente sin éxito. El Cabildo le concede licencia para ir a estudiar a Madrid para perfeccionarse en la Música. En Junio de 1776 consigue plaza de músico en la Catedral de Toledo. Ingresas como tenor en la Capilla de Córdoba en 1780 y se le concede una Capellanía de San Acacio. En 1791 a su muerte, su madre, Inés de Valenciano pide una ayuda de costa para pagar sus atrasos²⁹³.

Sebastián Cabezón y Gálvez era Capellán en la Colegiata de San Hipólito. Ingresas como tenor en la Capilla en 1764, con 200 ducados de renta anual, siendo 100 de ellos perpetuos como congrua para ordenarse. Ocupa la vacante que había dejado Francisco Cano. En 1768 gana la Capellanía de San Antonino, ya por entonces era presbítero. Dos años antes había pretendido el mismo puesto sin éxito. Cuando se jubila Gaitán aún sigue sirviendo en la Capilla²⁹⁴.

José Antonio Cremades era natural del pueblo de Jijona, bautizado en la parroquia de San Bartolomé de dicha ciudad el 24 de mayo de 1739 y músico de la Capilla de la Soledad en la corte de Madrid. En 1765, cuando contaba con 25 años de edad, solicitó entrar como tenor en una de las Capellanías vacantes. Se presentó a las oposiciones y salió elegido por los informes favorables de Gaitán. Se le concedió una Capellanía de Sangre con la obligación de ordenarse en seis meses. Dos meses después pide permiso para opositar a una prebenda de Salamanca por el corto salario que recibe. Se tantea cuánto quiere cobrar para no marcharse y éste pide 600 ducados de renta de una de las Capellanías de Sta. Inés. Se manda al Maestro de Capilla que lo examine en los días de música de la octava del Corpus para probar su suficiencia. Con el informe favorable de éste el Cabildo accede y se le conceden los 600 ducados y una Capellanía de Sta. Inés en lugar de la de Sangre que tenía. En 1767 pide permiso para hacer los ejercicios para ordenarse. En noviembre de ese mismo año se recibe una carta de Cremades despidiéndose de su puesto, argumentando que para poder asistir a su madre había aceptado 400 ducados de renta en la Iglesia Catedral de Murcia²⁹⁵.

Ignacio Casado era natural de Andújar y fue bautizado en dicha ciudad en 1742. Sus padres fueron Juan Casado y María Rosa Ruiz, naturales de Andújar²⁹⁶. Ingresas en

²⁹³ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 310 v, 311, T. 84, f. 387 v, T. 85, f. 111 v, 112, 302 v, T. 86, f. 58, 62, 62 v, 84, 180, 250, 310 v, 311, T. 88, f. 33 v, T. 92, f. 212.

²⁹⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 260 v, 261, 264, T. 82, f. 260 v, 261, T. 83, f. 44 v, 45, 50, 309, 309 v, 311, 312, 312 v.

²⁹⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 327 v, 337, 337 v, 339, 339 v, 351, 351 v, 353, 353 v, 257, 257 v, 359, 361, 361 v, T. 83, f. 15, 22, 22 v, 23, 212, 247 v, 253 v, 285 v, 286 y *Obras Pías*, legajo 595, s/f.

²⁹⁶ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 595, s/f.

la Capilla de tenor en 1768 al conseguir una Capellanía de Sta. Inés. En enero de 1770 hace ejercicios en San Felipe Neri para ordenarse. Recibe los sagrados órdenes de Capilla, Evangelio y Misa en Sevilla. En marzo de ese mismo año consigue por oposición una plaza de tenor en la Real Capilla de Madrid. Los Diputados de la Capilla de Sta. Inés informaron al Cabildo que Ignacio Casado estaba sirviendo en la Capilla Real de Madrid y que no quería dimitir de su Capellanía ni venir a servirla. Se mandó llevar este caso por vía judicial, pero Ignacio Casado escribe al Cabildo exponiendo que no se le obligara ir a servir su Capellanía hasta estar restablecido de su enfermedad, por lo que el Cabildo manda no mover este asunto. En septiembre se recibe carta de Ignacio Casado explicando lo sucedido: había conseguido una plaza en la Real Capilla de Madrid, al poco tiempo se accidentó con perjuicio grave para su vida; una vez recuperada su salud tenía intención de volver a servir su Capellanía. En septiembre de 1776 se le concede un aumento de salario de 150 reales de vellón, *“en atención a su mérito y con la obligación de enseñar estilo y modo de cantar a los Colegiales Infantes de Coro siempre que los Diputados del Colegio lo tengan por oportuno”*. Muere el 22 de septiembre de 1790²⁹⁷.

Pedro Marciag ingresa en la Capilla en 1779. Procedía de Madrid, era natural de Olorón y se le contrata como tenor con un salario anual de 500 ducados. En junio de 1780 transmite al Cabildo su intención de casarse. Éste le pone un ultimátum: si se casa perderá su puesto y su salario; se le dieron 40 días de plazo para pensárselo. Al final decide continuar con su trabajo y renunciar al matrimonio. Continúa sirviendo en la Capilla a la jubilación de Gaitán²⁹⁸.

2.4. Bajos

Era la cuerda más grave de la Capilla. A esta voz también se le denominaba de *contrabajo*. La ocupaban por regla general los Sochantres que no eran tenores. A lo largo de esta segunda mitad de siglo hay pocos movimientos de contrataciones de bajos debido a que durante este tiempo estas cuerdas estaban cubiertas con los sochantres: Miguel de Hinestrosa y Bartolomé de Gálvez.

Cuando comienza su magisterio Gaitán **Miguel Hinestrosa** era sochantre, Capellán de San Acacio y apoyaba con su voz a la Capilla de música. En ningún documento aparece explícito de qué clase era su voz, pero por ser sochantre debía ser de bajo o tenor. Había sido mozo de Coro y en diciembre de 1725 se decía que estaba *“en muda de voz”* cuando éste solicita los 15 ducados que se daban a los niños más adelantados. En 1726 se le nombró sirviente de maitines del Capellán de veintena Diego de Morales. En 1728, siendo aún mozo de Coro, pide ingresar en la Capilla de música. No se admite su pretensión pero unos meses más tarde se le nombra en una media Capellanía de veintena. Desde este momento deja de servir la sirventía de Maitines que

²⁹⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 41, 41 v, 44 v, 45, 57, 57 v, 76 v, 81 v, 82, 231, 234 v, 236 v, 237, 245 v, 289, 289 v, 318 v, 349, 349 v, 355, 360, 360 v, T. 86, f. 299, 311 v y *Obras Pías*, legajo 606, s/f.

²⁹⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 87, f. 289, 292, 294, 297 v, 327, 327 v, 328, 345, T. 88, f. 51, 54 v, 55, 71 v, 72.

pasa a ocupar Andrés de Alfaro, mozo de Coro. En 1729 se le concede tener un sirviente de Maitines, su hermano Pedro Hinestrosa. Como ya comentamos en el capítulo de los sochantres, en octubre de 1752 se le reprende por faltar algunos días al coro por irse al campo y de pesca “*en horas desproporcionadas*” y como castigo se le prohíbe cantar con la Capilla y asistir a las obligaciones de su Capellanía, con el perjuicio económico que esta resolución conllevaba. Él suplica por dos veces que se le perdone y el Cabildo accede pasados unos días. En 1756 se le concede licencia por enfermedad. En 1758 se le concede una ayuda de costa de 750 reales para pagar los gastos ocasionados por su enfermedad y por haber estado instruyendo a Antonio Serón como sochantre en todo lo relativo al Coro. En numerosas ocasiones es nombrado para examinar de canto llano a los distintos opositores a Capellanes de veintena o perpetuos de las distintas Capellanías de Música. A la jubilación de Gaitán continúa sirviendo en la Capilla²⁹⁹.

Bartolomé de Gálvez era ayuda de sochantre cuando Gaitán comenzó su Magisterio. Había ingresado de salmista en 1746 con 11.800 reales de vellón y 36 fanegas de trigo de sueldo procedentes de los excusados de música. El 13 de agosto de 1748 se le consignaron en el arca de la Sangre 100 ducados con la obligación de hacer el oficio de sochantre y se le dio plaza de músico en la Capilla. En 1751 se le aumentaron 50 ducados. De los 150 ducados que tenía de las arcas de la Sangre junto a lo que cobraba de los excusados de fábrica, ganaba en total 3450 reales de vellón y 36 fanegas de trigo. En septiembre de 1752 se le aumentaron 950 reales al año “*por su buena voz y por lo bien que sirve en el coro*”, quedando su sueldo en 400 reales de vellón y 36 fanegas de trigo. En 1753 se le aumenta de nuevo el salario en un cahíz de trigo. En marzo de 1754 se le conceden 28 días de descanso al año, siempre que no sean días de música, ni de primera clase y siempre que el coro quede provisto de quien haga el oficio de sochantre. En 1755 se le concede licencia por enfermedad. En numerosas ocasiones, al igual que Miguel de Hinestrosa, se le nombra examinador de canto llano de los opositores a Capellanes de veintena y perpetuos. En numerosas ocasiones se le conceden ayudas de costa por “*el celo y aplicación con que cumple este ministerio*”, “*en vista de su mérito, excelente voz y buenas circunstancias*”. En enero de 1771 pide que se admita con algún salario a su hijo Julián de 23 años, instruido en canto llano y de órgano, así como latín, en alguna de las Capellanías vacantes, en atención a que llevaba trabajando para el Cabildo 25 años. Se contrata a éste de salmista “*para que se le vaya ejercitando la voz*”. En 1793 se da cuenta de su muerte y su hijo Julián Gálvez pide una ayuda de costa para mantener su gran familia³⁰⁰. Sabemos que era bajo de la Capilla porque su nombre aparece escrito en la *partichela de bajo* del villancico “Si no me engaño”, en la *partichella de bajo* del villancico “Pascual está aquí”, en la *partichela de*

²⁹⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 53 v, 235, 319 v, 356 v, 421, 421 v, T. 78, f. 361 v, 362 v, 363, T. 80, f. 70, 99, 99 v, 107 v, 108, T. 81, f. 257, 257 v, T. 84, f. 379 v, 380 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

³⁰⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 350 v, 453 v, 461 v, T. 79, f. 79, 79 v, 80, 81, 251 v, 252, 262, 263, 263 v, T. 80, f. 346, 347 v, 409, T. 82, f. 75, 78, T. 83, f. 47 v, 49 v, 207 v, 209 v, 210, T. 84, f. 180 v, 181, 191 v, 192, 344 v, 345, 350 v, 351 v, T. 85, f. 165 v, 166, T. 86, f. 26, 26 v, 391, T. 93, f. 199 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

bajo del segundo coro del villancico “Los niños de coro a rato”, todos ellos compuestos por Gaitán y que se conservan en el Archivo Arzobispal de Lima.

Antonio de Velasco era Capellán de veintena en 1752. Durante 1759 y 1760 refuerza con su voz la Capilla de música. En 1774 se presenta a las oposiciones a la Capellanía de San Pedro como músico de voz de bajo, sin éxito. En 1775 pidió una ayuda de costa por haber estado instruyendo en canto llano a los nuevos ministros del coro. Se le concedieron por este trabajo 300 reales de vellón de ayuda de costa. En 1778 se le hacen perpetuos 100 ducados para que pueda ordenarse. Continúa de Capellán de veintena a la jubilación de Gaitán³⁰¹.

José Velasco era presbítero y sochantre en la Granja de San Idelfonso. En 1764 solicita una Capellanía de San Pedro vacante. Se le concede con la obligación de cantar con la música y asistir al coro desde prima, a las procesiones y horas diurnas, al igual que Bartolomé Gálvez y José Lavarza. En junio de 1765 se marcha de sochantre a la Catedral de Baeza³⁰².

Mateo Martín Blanco ingresa en la Capilla en 1762 al ganar a una Capellanía de San Pedro en las oposiciones de ese año. Era presbítero y ejerció como sochantre en la Catedral de Baeza. En los papeles de la Catedral no se especifica su voz, pero por el puesto que tenía anteriormente de sochantre suponemos que sería de bajo o tenor. En las obligaciones que se le imponen en su contratación están el hacer el oficio de sochantre siempre que fuera necesario, asistir al facistol en los días de música y de papeles y tomar parte en todas las fiestas donde fuera la Capilla de Música. Como ya hablamos en el capítulo de los mozos de coro, el 7 de diciembre de 1768 se le nombra Maestro de canto llano de mozos de coro. Por este trabajo cobraba 12 fanegas de trigo, 127 reales de vellón y 2 maravedíes. No duró mucho en este puesto, ya que el 24 de julio de 1770 solicita la dimisión por sus achaques y por tener que cuidar a su anciana madre. Durante los años 1777, 1778 y 1779, pide licencias para tomar los baños de Fuencaliente por prescripción médica. Al jubilarse Gaitán aún sigue sirviendo en la Capilla³⁰³.

Julián Gálvez era hijo de Bartolomé Gálvez, sochantre. En 1771 con 23 años ingresa en la Catedral como salmista, con un sueldo anual de 100 ducados y un cahíz de trigo, y con la obligación de asistir a todas las horas diurnas, para que cantando en ellas “*se ejercite y aumente la voz*” y salir con los demás al facistol, debiendo asistir en los días de música en los que se distribuye la ganancia del cahíz de trigo. Colaboraba en la Capilla cantando de Bajo³⁰⁴.

³⁰¹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 263, T. 82, f. 349, 350 v, T. 83, f. 82 v, 83, 87 v, 268, 269 v, T. 84, f. 345, 350 v, T. 85, f. 321, T. 86, f. 33 v, 34, 39 v, 168 v, 176 v. y *Libros de Punto*.

³⁰² A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 212 v, 213, 214, 214 v, 231, 231 v, 232, 237 v, 336, 336 v, 337, 337 v.

³⁰³ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 971, s/f y AA. CC., T. 81, f. 259, 259 v, T. 84, f. 51, 51 v, 52, 77, 82, 290 v, 337 v, T. 87, f. 40 v, 47, 178 v, 279, 288, 293 v, 295, 295 v.

³⁰⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 344 v, 345, 350 v, 351 v, T. 92, f. 235.

3. Los instrumentistas (ministriles)

Los instrumentistas comenzaron a servir en la Catedral más tarde que los cantores. “*Los ministriles con instrumentos de viento -flautas, chirimías, sacabuches, bajones y cornetas- se incorporan a la capilla de Música en torno al 4 de enero de 1528³⁰⁵*”. Pero su contratación fue en un principio intermitente hasta que poco a poco se fue regulando.

En esta época la mayoría de los instrumentistas sabía tocar más de un instrumento y este era un punto a su favor a la hora de su contratación. En 1753 se contrata a dos músicos de la misma familia: Esteban Redel que tocaba el fagot, violín, violón y contrabajo y Matías Redel, su hijo, que tocaba el violín, oboe y flauta travesera. A Esteban Redel se le da plaza de primer trompista y clarín y a Matías Redel de segundo primer violín³⁰⁶. El parentesco entre los músicos era muy común y se suceden los casos, como ya hemos comentado, en los que el hijo toma el puesto del padre o incluso sirven los dos al mismo tiempo.

Gráfico nº 6: *Procedencia de los instrumentistas que ingresan en la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780)* Fuentes: *Libros de Punto, Actas Capitulares y Obras Pías*

Cuando Gaitán comienza su magisterio en 1752 había en la Capilla un total de 10 músicos instrumentistas: 2 de órgano, 2 de arpa, 3 de violín, 2 de violón y contrabajo, 1 de oboe y flauta travesera, 3 de bajón y 1 de trompa y clarín. Cuando se

³⁰⁵ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 77. Citado por Bedmar Estrada, L. P. en *La Música en la Catedral de Córdoba, a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila*, Córdoba, 2009, p. 142.

³⁰⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 462, 462 v, 463. Veinte de Julio de 1753.

jubilaba en 1780 había un total de 15 instrumentistas: 2 de órgano, 3 de violín, 1 de violonchelo, 1 de contrabajo, 2 de oboe y flauta travesera, 3 de bajón, 3 de trompa y clarín.

Del análisis de este gráfico podemos deducir que durante el Magisterio de Gaitán, la plantilla instrumental se renovó con cantores procedentes de Córdoba aproximadamente en un 30%, con instrumentistas de Madrid, un 17%, con instrumentistas de Orihuela, un 11,5% y el 41,5% restante con instrumentistas de distintas procedencias.

Gráfico nº 7: *Destinos de los instrumentistas que se marchan de la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780)* Fuentes: *Libros de Punto, Actas Capitulares y Obras Pías*

La mayoría de estos instrumentistas se quedaron en Córdoba. De los 10 cantores que contaba la Capilla a la llegada de Gaitán ninguno se marchó, de los 15 cantores que ingresaron durante su magisterio sólo 3 de ellos promocionaron a otras ciudades, lo que supone un abandono aproximado del 10,7%.

No siempre eran buenas las relaciones entre los instrumentistas y el Cabildo y en alguna ocasión éste tenía que llamar al orden. En 1760 los instrumentistas hicieron un escrito por el que se negaban a asistir a las funciones si no era por la paga y condiciones que ellos establecían. El Cabildo encarga al Deán que “*les llamase y estando juntos les reprehendiese y amonestase como correspondía y les mandase que deshiciesen el combenio cancelando y anulando la dicha Escripura*”³⁰⁷.

³⁰⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 68 v, 69. Veintisiete de Septiembre de 1760.

Como la gran mayoría de instrumentistas tocaba más de un instrumento haremos una división de ellos más amplia: de cuerda y de viento.

3.1. De cuerda

De los instrumentos de cuerda usados por la Capilla de música en esta segunda mitad de siglo podemos hacer dos divisiones: de cuerda pulsada, el **arpa** y de cuerda frotada, el **violín**, **violón** y **contrabajo**.

El **arpa** se utilizaba como instrumento polifónico de acompañamiento con la misión de llevar generalmente el bajo continuo del primer coro. En 1752 había en la Catedral dos arpistas: **Juan Cabezón** y **Nicolás de Hinestrosa**. Los dos ingresaron en la Capilla en 1739, Nicolás de Hinestrosa como segundo arpista y Juan Cabezón como tercer arpista. Hinestrosa era por entonces presbítero, Capellán entero de veintena y maestro de niños de coro. Según los datos del catastro de Ensenada, en 1752 tenía de salario mil ochocientos reales y Juan Cabezón seiscientos reales³⁰⁸. A partir de esta fecha ya no aparece Juan Cabezón en la plantilla de músicos de la Capilla. Es por tanto Nicolás de Hinestrosa el único con este oficio durante todo el magisterio de Gaitán. A pesar de que en 1755 solicita dejar el magisterio de mozos de coro por sus achaques no se le concede por no encontrar el Cabildo nadie tan a propósito. En 1758 los Diputados de mozos de coro informan que los niños de coro no tienen maestro que les enseñe el villancico y demás que deben cantar en la Nochebuena. Se determina que les enseñe Hinestrosa y si no puede que busque a alguien que pueda hacerlo. En 1759 se le concede una Capellanía perpetua de Sto. Tomás. Hasta 1768 sigue de maestro de mozos de coro y es el encargado de buscar y examinar los nuevos candidatos. A partir de entonces se le concede la dimisión de este puesto por llevar 32 años en este ministerio y por tener ya una edad avanzada. En 1774 ya se encuentra gravemente enfermo. Se da cuenta de su muerte en 1775 cuando se va a proveer la Capellanía de Sto. Tomás que tenía³⁰⁹. Con esta muerte desaparece el arpa en la Catedral de Córdoba, ya que no se vuelve a proveer esta plaza. Desaparece silenciosamente, sin más al igual que sucede en otras Catedrales españolas.

El **violín** era el instrumento solista por excelencia. Cuando faltaban tiples en la Capilla su papel era esencial. Algunas obras, como recitados y arias presentaban gran dificultad de interpretación para los violinistas. **Diego Gaetano** llevaba en la Capilla de música como primer violinista desde 1733, ocupó la plaza del violinista Juan Pompeyo fallecido. En su contratación se detallan las obligaciones de los violinistas que por falta de tiples debían suplir a las voces, acordando el cabildo hacer un coro con cuatro violinistas y con los oboes.

³⁰⁸ CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL..., *Op. Cit.*, pp. 205, 206.

³⁰⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 135 v, 208, T. 79, f. 264, T. 80, f. 373 v, 374, 392, 392 v, 394 v, 395, 395 v, 396, T. 81, f. 306, 310 v, 311, T. 82, f. 141, T. 83, f. 177 v, 184 v, T. 84, f. 48 v, 51, 51 v, 52, T. 86, f. 14, 34 v, 35.

Con la obligación de asistir al Coro todos los días que hubiere música y a las demás funciones del cavildo y de tocar a el órgano tocatas o conciertos todos los Jueves y Domingos del año a el tiempo de ofertorio. [...] ...i determina para unidad de la Iglesia, i aumento del Culto divino, el que las sonatas nuevas, que ellos (se refiere a los violinistas) por su obligación deben buscar e inquirir no sirvan para sus fiestas, e intereses particulares, sí solo para esta Iglesia en los días que se estila tocarlas al órgano como todos los Domingos y Jueves de todo el año y en los demás días que es estilo y ai oportunidad de hazerlo, todo lo qual mando el Cavildo sea de su principal obligación, que aunque nuestro estatuto no trato de violines, da la regla a los ministriles de la novedad con que deben tañer, ensaiar, y adestrarse en lo que deben tocar, y que el dicho Dn. Diego Gaetani, que se supone sera rezivido por primer violinista debe ser el muy zeloso, y de su obligación cuidar el primor, i novedad de las mejores, y nuevas sonatas, procurando antes que se toquen, ensaiarlas y probarlas con los demás ministriles, sus compañeros; [...] para que no se repitan con tedio, como hasta aquí, las mismas sonatas, teniendo más diferentes cada uno de los mismos violinistas, y por no juntarse a probarlas, escusan tañerlas; el primer violinista cuidará i zelara mucho cosa tan importante³¹⁰.

Gaetano fallece en 1753; su viuda, María de Vera solicita una ayuda al Cabildo para su funeral y éste se la concede³¹¹.

Francisco de Ágreda Rayo y Carrillo, compañero de Gaetano llevaba sirviendo como violinista desde 1732 en la Catedral. Antes de ser violinista había servido como Maestro de mozos de Coro de canto de órgano. De su labor compositiva se conserva un oratorio puesto en música por él para la fiesta del Ángel Custodio, celebrada el dos de octubre de 1749, participando los mozos de coro Nicolás de la Mata y Marín y Gonzalo Sainz de Rupinilla. Cuando comienza Gaitán su Magisterio ejercía de 2º violinista. Su sueldo consistía en 469 reales y 6 fanegas de trigo del arca de la Sangre y 750 reales y 6 fanegas de trigo de los excusados de fábrica. Poco antes de morir, el 10 de noviembre de 1774, pide una ayuda de costa. Como había fallecido, los 750 reales de ayuda de costa que se le concedieron el 14 de dicho mes, se emplearon en sufragar los gastos del entierro, pagar las deudas de sus alquileres y el resto en beneficio de su alma³¹².

Fernando Cortés de Paniagua había sido mozo de coro, ingresando en la Catedral en 1729. En 1732 se le dan 15 ducados de salario para que cante de tiple en la Capilla. Ejercía de tercer violinista cuando comienza su magisterio Gaitán. Su sueldo

³¹⁰ A.C.C.: AA. CC., T 74, f. 269 v, 270, 270v, 271. Veintisiete de Abril de 1733.

³¹¹ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 31, 42, 42 v. Siete de Noviembre de 1.753 y cinco de Diciembre de 1753.

³¹² A.C.C.: AA. CC., T. 74, f. 268, T. 75, f. 148 v, 149, 152, 152 v, T. 78, f. 345 v, 350 v, 474 v, 477 v, 478, T. 84, f. 194 v, 195, T. 86, f. 4, 6 v, 7 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

consistía en 11.000 reales de vellón de las arcas de Sta. Inés. En 1753 se le aumenta el salario en 300 reales anuales. En 1761 pide licencia para ir a Sevilla a un asunto importante y se le concede. En 1765 se le aumenta el salario previa petición suya. En 1771 se le concede licencia para acompañar a un hermano suyo sacerdote a Madrid. En este viaje cae enfermo y se le concede una prórroga en su licencia. En marzo de 1775 pide un aumento de sueldo alegando que sólo cobraba 1850 reales y llevaba sirviendo durante 46 años; el Cabildo se lo concede. En 1776 pide que se le perpetúe una cantidad de su salario para ordenarse de sacerdote. De los 200 ducados y un cahíz de trigo que cobraba, se le hicieron perpetuos 150 ducados para poderse ordenar. En febrero de 1777 hace los ejercicios para ordenarse. En 1779 muy mal de salud, se le concede no asistir al Coro por unos meses. Fallece en septiembre de ese mismo año³¹³.

Matías Redel ingresa en la Capilla en 1753. En el informe de su contratación se detallan los instrumentos que sabe tocar: violín, oboe y flauta travesera. Se le da plaza de segundo primer violinista con 300 ducados de renta anual y se le obliga a *“tener existentes a su costa todos los expresados instrumentos que toca”*. En 1757 se le concede ayuda de costa para el entierro de su padre Esteban Redel que también era músico de la Capilla. En 1765 se le aumenta el salario por cumplir muy bien con su trabajo y tocar cuando hace falta la flauta y el oboe. Nuevamente en 1767 solicita aumento de salario alegando su crecida familia. El Cabildo le concede 150 ducados de aumento *“por tocar el violón, oboe y flauta siempre que se le ordena”*, mas le impone una nueva obligación: *“enseñar a tocar alguno de estos instrumentos a los mozos de coro”*. Se da cuenta de su muerte en mayo de 1804³¹⁴.

Juan José de la Peña entra como mozo de Coro en 1762. Fue uno de los primeros 12 colegiales que vivieron en el Colegio de Infantes del Sto. Ángel. En 1772 pide licencia para ir a Málaga a opositar a una plaza de primer violín o solicita algún salario para tocar en la Capilla de música. El Cabildo opta por concederle un sueldo de violinista consistente en 100 ducados y un *cahíz*³¹⁵ de trigo procedente de los excusados de música. En varias ocasiones pide aumento de salario pero sólo se le conceden ayudas de costa ocasionales. Hasta 1777 no consigue un aumento de 50 ducados anuales. Continúa en la Capilla cuando se jubila Gaitán³¹⁶.

Juan Busquet procedía de Madrid. Por las gestiones de Gaitán ingresa en la Capilla el cinco de Diciembre de 1766 con un salario de 450 ducados al año por tocar el

³¹³ A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 367, T. 74, f. 214 v, 235, T. 78, f. 426 v, 427, T. 81, f. 157 v, T. 83, f. 7. T. 84, f. 348 v, 364 v, T. 85, f. 342 v, 256, T. 86, f. 37 v, 42, 391, 395, 408 v, 422, T. 87, f. 36, 138 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

³¹⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 462, 462 v, 463, T. 80, f. 167 v, T. 83, f. 34 v, 44, 44 v, 286, 288, 288 v, T. 87, f. 326, 327 v, T. 97, f. 78 v.

³¹⁵ El cahíz era la medida de capacidad usada para los áridos en España. Su cabida dependía de la región. En Castilla tenía un valor aproximado de 12 fanegas, equivalente a 666 litros.

³¹⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 310 v, 311, T. 82, f. 17, 145, 146 v, T. 83, f. 37, 39, T. 85, f. 34 v, 39, 66, 69 v, 198 v, 199, 201, T. 86, f. 463, T. 87, f. 12 v, 270.

violín. Se le conceden 11.000 reales de vellón de ayuda de costa para su viaje. En 1768 y 1775 viaja a Madrid durante unos meses por negocios. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³¹⁷.

El **violón y contrabajo** tenían por misión llevar la línea del bajo. Las *partichellas* de los dos instrumentos solían ser exactamente iguales. A la hora de nombrar a estos instrumentistas se les llamaba comúnmente “violonistas”; sólo en alguna ocasión para referirse al contrabajo más en concreto, se denominan a éstos “violonistas de contrabajo”. Por regla general los instrumentistas tocaban indistintamente los dos instrumentos, sólo a finales de la década de los setenta se empieza a distinguir entre violonistas y contrabajistas.

Diego de Rojas y Montes ingresó en la Catedral como mozo de Coro; en 1727 servía como acólito. Tres años después es nombrado Capellán perpetuo de la Colegiata de San Hipólito. Debió de volver a la Catedral durante el tiempo que estuvo Gaitán de Maestro de Capilla en Segovia porque en 1751 aparece como violonista en la Capilla. Ese mismo año pide licencia para irse a la Corte por enfermedad. Se le concede por dos meses y más tarde se le prorrogan dos meses más. En 1757 escribe un libro pedagógico sobre canto llano titulado “*Promptuario armónico y conferencias theóricas, y prácticas de canto llano, con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba*” y lo entrega al Cabildo para su impresión. Se da comisión a los Diputados de veintena para que se lo den a Miguel de Hinestrosa, sochantre, al Maestro de Capilla y a los músicos prácticos. Según los informes de éstos el libro de Rojas se considera muy adecuado y se imprime en 1760. Se acuerda que se aparten dos docenas de libros para los Sres. Capitulares, uno para el Maestro de niños de Coro y los demás para el autor. Se conserva en el Archivo de la Catedral de Córdoba un *Regina Celi* a 4 voces compuesto por Diego de Roxas. Según consta en la inscripción de unos libretes de coro compuestos por Gaitán en 1755, era el encargado de escribir los libros de Coro de Córdoba y su Obispado. Desde 1759 se le encarga hacer los cuadrantes de asistencia del Coro hasta 1762 en que fallece³¹⁸.

Juan José Gómez Caballero servía en la Capilla desde 1716 tocando “*el violón grande, llamado contrabajo*” y cantando en el Coro cuando el Maestro le ordenaba, así como en la veintena ayudando con el canto llano. Se le contrató con un sueldo de 550 reales y la obligación de tocar o cantar todos los domingos, fiestas del año y sus octavas. En enero de 1746 por orden del Cabildo fue a Sevilla a comprar el contrabajo para uso de la Capilla. Anteriormente a esta compra el “segundo violón”, como también se denominaba, solamente se usaba 4 veces al año. A partir de entonces se le ordena a Caballero que lo toque en todas las festividades. Las cuerdas para este instrumento se compraban en Granada a 36 reales. En 1758 pide aumento de salario para comprar

³¹⁷ A.C.C.: AA. CC. T. 83, f. 172, 186 v, 323 v, T. 84, f. 257, 279, 279 v, 289, 290, T. 86, f. 50.

³¹⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 304, 304 v, 446, T. 78, f. 272, 288, T. 80, f. 111, 111 v, 222 v, 223, 243, 243 v, T. 81, f. 67 v, 68, T. 83, f. 234 v, 235 y *Manuscritos de Música*, signatura 131/ libro, 131/ 1284.

cuerdas para su instrumento y por el trabajo de cargarlo por las escaleras de la Iglesia y por el patio. Se le conceden 50 ducados de aumento por tocar el contrabajo violón, por subir a cantar cuando el Maestro de Capilla le ordena y por ayudar en la veintena en el canto llano. En 1762 pide ayuda de costa y se le concede *“para que pueda vestirse en lo más preciso para asistir a los actos públicos como corresponde”*. Sirve en la Capilla hasta 1767 en que fallece³¹⁹.

Francisco Javier Merlo ingresa de mozo de Coro en 1753. En 1765 pide ayuda para comprar un violón y se le concede de los excusados de fábrica. En 1767 le tocaba ascender a acólito pero se ordena que pase el siguiente y que él siga dos años más de mozo de Coro pero cobrando 300 reales de vellón y seis fanegas de trigo de los excusados por tocar el violón. Dos años más tarde ingresa en la Capilla en el lugar de Diego de Rojas y con el mismo sueldo que éste tenía: 550 reales de vellón, 18 fanegas de trigo y otras tantas de cebada, de los excusados de música, aunque ya tocaba en la Capilla desde 1767. En 1770 se le conceden 450 reales de vellón de ayuda de costa para sufragar los gastos de la enfermedad y entierro de su padre. En 1772 pide un aumento de salario aludiendo que tiene que alimentar a su madre viuda. Se le conceden 150 ducados de salario y un cahíz de trigo, quedando las fanegas de trigo y cebada que cobraba como beneficio a los excusados de música. En 1776 cobra 550 reales de vellón de ayuda de costa por haber sufrido una grave enfermedad. Permanece en la Capilla hasta finales de 1777 en que fallece³²⁰.

Rafael García ingresa como mozo de Coro en 1759. En 1767 pasa a acólito y el 23 de diciembre de 1771 ingresa en la Capilla para tocar el contrabajo, ocupando la plaza de Fernando Pardo. En 1774 se le hacen perpetuos 150 ducados anuales para ordenarse de sacerdote. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³²¹.

Vicente Marín era natural de Orihuela. Se examinó para ingresar en la Capilla como violonchelista en septiembre de 1779. Se le contrata con un sueldo anual de 300 ducados. En 1780 solicita alguna cantidad perpetua para ordenarse. Se le hacen perpetuos 150 ducados. A la jubilación de Gaitán sigue sirviendo en la Capilla³²².

3.2. De viento

Los instrumentistas de viento eran imprescindibles en la Capilla de música. Los instrumentos de viento eran considerados desde muy antiguo como los que mejor podían emular la voz humana. Por regla general estos instrumentistas sabían tocar

³¹⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 320 v, 321 v, 322, T. 81, f. 319 v, 322, 322 v, T. 83, f. 179, 186 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

³²⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 454, 558 v, T. 82, f. 334, T. 83, f. 234 v, 235, 238, T. 84, f. 147 v, 153 v, 301 v, 302, T. 85, f. 8 v, 10, T. 86, f. 329, 329 v, 334 v, T. 87, f. 30 v, 49,

³²¹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 395 v, 396, 400, T. 83, f. 238 v, T. 84, f. 558 v, 559, T. 85, f. 349 v, T. 86, f. 69 v, 71.

³²² A.C.C.: AA. CC., T. 87, f. 307 v, 319, 319 v, T. 88, f. 20 v, 22 v, 23.

varios instrumentos. El bajón solía duplicar la voz de bajo, las trompas y clarines servían de relleno armónico; sólo el oboe y flauta travesera tenían un papel más preponderante.

Antonio Hidalgo ya estaba en la Capilla cuando Gaitán ingresa como Maestro de Capilla. Tocaba el oboe, bajón y flauta travesera. En un memorial de 1754 se decía que llevaba más de 10 años tocando distintos instrumentos para la Capilla. Por entonces cobraba 200 ducados y un cahíz de trigo. A raíz de esta petición de 1754 se le aumentan 50 ducados anuales, suprimiéndole el cahíz de trigo, con lo que su sueldo queda en 250 ducados. Era un hombre polifacético, no sólo por los instrumentos que tocaba sino por las tareas que se le encomendaban. Ese mismo año trae al niño capón Juan Bueno para que sirva de mozo de Coro y se ocupa de mantenerlo en su casa, como ya comentamos anteriormente. En 1758 se le comisiona para que busque un contralto e instrumentistas de trompa para la Capilla. A partir de 1763 es él quien hace los cuadrantes de asistencia al Coro, ya que Diego de Rojas había fallecido. En 1767, previo examen por el Maestro de Capilla, cambia su plaza de Oboe por otra de Bajón que le suponía una mayor renta ya que pasa a cobrar 300 ducados en lugar de los 100 que tenía anteriormente. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³²³.

Pedro de la Cruz llevaba años en la Capilla como bajonista cuando comenzó su magisterio Gaitán. En 1741 fue el encargado de examinar a los opositores a plaza de bajón vacante junto con Nicolás de Hinestrosa y Agustín de Contreras. Era por entonces primer bajonista de la Capilla. De estas oposiciones salió elegido Francisco Pardo. Fallece en 1762³²⁴.

Vicente Espinosa de los Monteros ingresa en la Capilla en 1738 con plaza de bajón y chirimía³²⁵ a la muerte de su padre, José Espinosa, que ocupaba dicha plaza. Se le concede dicha plaza *“teniendo en cuenta los méritos de Vicente Espinosa, abuelo y José Espinosa, padre del susudicho”*. Dos años después su madre, Antonia Luque, solicita ayuda al cabildo, argumentando que su hijo se había casado y no le pasaba ninguna renta. En 1751 solicita al Cabildo que le compre unas trompas para poder servir a la Capilla con este instrumento. Se le concede como había ocurrido en otras ocasiones. Son varios los memoriales solicitando ayuda por su crecida familia. Ganaba 11.200 reales de vellón y 4 fanegas de trigo. En 1762 se le concede la plaza del bajonista de Pedro de la Cruz fallecido, que le suponía una mayor renta. En 1777 solicita un aumento

³²³ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 140 v, 143 v, 144, 188, T. 80, f. 311 v, T. 82, f. 69, 83, 236, 236 v, 239 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

³²⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 305, 305 v, T. 78, f. 408 v, 425, T. 81, f. 282.

³²⁵ Aunque ocupa la plaza de chirimía que ocupó su padre, ya éste en 1729 solicita la compra de un oboe. Por lo tanto es de suponer que desde entonces se usaba en la Capilla el oboe en lugar de la chirimía. (A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 402)

de salario. Se le conceden de aumento anual 100 reales de vellón, 4 cahíces de trigo y 2 de cebada. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³²⁶.

Francisco Pardo era natural de Baena y oposita a plaza de bajón en 1741. En 1757 falseó documentalmente las 33 aspas (faltas de asistencia) que tenía su hijo, Fernando Pardo (también instrumentista de la Capilla), por haberse ausentado de la ciudad sin licencia, cobrándolas indebidamente. Por este altercado el Cabildo lo despide de la plaza de bajón durante un año. Al cabo de cinco meses su hijo intercede por él ante el Cabildo y se le vuelve a dar su plaza. Fallece en 1766³²⁷.

José Cobos del Rincón ingresa como mozo de Coro en 1755. Ese mismo año se le concede la sirventía de Maitines de Gerónimo Viedma por cuatro meses. Ya en 1757 solicita ayuda al Cabildo para comprar un bajón. Ese mismo año se le concede la sirventía de maitines de la Capellanía de veintena de Miguel de Cabrera. La sirve hasta 1759 en que se marcha a Madrid, con licencia por un año, para estudiar bajón, trompa y clarín y servir mejor así en la Capilla. En Diciembre de 1760 es examinado por Gaitán a su vuelta de Madrid. Según sus informes puede servir muy bien en la Capilla tocando el bajón, trompa y clarín. Se le da de salario 150 ducados como instrumentista y otros 150 más por tocar el bajón todos los días de facistol y papeles y tocar el clarín y la trompa siempre que haya música de papeles, entradas de procesiones y vocaciones, y los Jueves y Domingos del año, como lo practicaban otros instrumentistas de esta clase, estando sujeto a aspas y con su cuadrante y ordenándole que toque todo lo que le ordene el Maestro de Capilla en las festividades. En 1762 se le aumenta el sueldo por tocar el bajón, trompa y clarín. En 1777 se le conceden 4 meses de licencia para ir a Granada por negocios. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³²⁸.

Fernando Pardo era hijo de Francisco Pardo, bajonista. En 1752 escribe un memorial al Cabildo suplicándole que lo coloque en la Capilla en atención a su habilidad con el bajón y oboe. En las cuentas de fábrica de ese mismo año aparece como instrumentista de bajón, oboe, flauta y salterio³²⁹. En 1755 hace ejercicios durante nueve días en la Compañía de Jesús para ordenarse. En 1757, como comentamos al hablar de su padre, se le ponen 30 aspas por haber salido de Córdoba sin licencia. Desde Octubre de ese año comienza a pedir licencias por una enfermedad de pecho. Al año siguiente, en vista de que no se recupera, solicita al Cabildo pasar a tocar algún instrumento de cuerda, como el violón o contrabajo, e ir a Madrid a aprender, ya que no puede tocar

³²⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 143 v, 154 v, 155, T. 78, f. 235, 258, 259 v, 260, 483, T. 79, f. 8 v, 116, 118 v, T. 80, f. 240 v, 344 v, 348 v, T. 81, f. 28, 28 v, 33, 158 v, 160, 279, 282, T. 82, f. 275, 278. T. 83, f. 177 v, 184 v, T. 87, f. 81 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

³²⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 304, 304 v, 305, 305 v, T. 80, f. 147 v, 148, 148 v, 149, 210 v, T. 83, f. 142 v, 143.

³²⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 223 v, T. 80, f. 126 y 126 v, 157, 423 v, 424, 433 v, 437 v, 438, T. 81, f. 87 v, 90 v, 91, 216, 219, 282, 282 v, T. 83, f. 68 v, T. 87, f. 26 v, 44, 44 v, 45 v, T. 88, f. 18 v, 24 v, 25.

³²⁹ A.C.C.: *Cuentas de fábrica*, signatura nº 4029.

instrumentos de boca por su enfermedad de pecho. En su memorial pide una ayuda de costa para todo esto y para comprar el instrumento. Se le da licencia para que vaya a recuperarse de su enfermedad a Sevilla o Cádiz, por ser éstas las ciudades más idóneas para su recuperación y una ayuda de costa para que compre un contrabajo y busque un maestro que le enseñe. En Diciembre de 1758 se reincorpora a la Capilla como contrabajista. El Cabildo señala que si se restableciera volvería a su plaza de origen. En 1771 pide licencia para ir a Madrid. Poco después se despide de su plaza de contrabajo³³⁰.

Blas Gómez ingresa en la Capilla como oboe en Enero de 1767. Se le asigna un sueldo de 300 ducados y dos cahíces de trigo con la obligación de tocar “*el oboe, bajón y demás instrumentos en que tenga manejo*”. Sirve poco tiempo en la Capilla porque en marzo de 1767 ya no aparece como músico de ella³³¹.

Pablo Bárcenas gana las oposiciones a oboe de la Capilla en 1767. Se le asignan 300 ducados de sueldo; 100 ducados del salario que cobraba Antonio Hidalgo y otros 200 de los excusados de fábrica. En 1770 pide una ayuda de costa por haber estado supliendo de organista desde que se marchó Jaime Torrens y hasta que llegó su sucesor José Benito Bach. En 1776 se le nombra rector del Colegio de Infantes de coro, con la obligación de enseñar a éstos el órgano, oboe y otros instrumentos que sepa tocar. Se mantiene en este puesto hasta 1778 en que dimite. Sabemos de su labor compositiva por las obras suyas que se conservan en la Catedral de Córdoba, ya mencionadas en el capítulo de los organistas y por los pliegos de letras de villancicos que se conservan en la Biblioteca Nacional. Se conservan las letras de los villancicos que se cantaron en la Colegiata de San Hipólito en los años 1770 y 1777, puestas en música por Pablo de Bárcenas. También se conserva una colección de “*letras sagradas de las mejores que se han cantado en las principales Catedrales de España*”, impresas en Salamanca en las que figura Pablo de Bárcenas, músico de la Catedral de Córdoba, como autor de algunas de ellas³³². En 1803 su hija, Paula de Bárcena obtiene una ayuda de costa de 500 reales de vellón para pagar los gastos del entierro de su padre³³³.

Ignacio Bofill era músico oboe de la Iglesia de Lérida. El Maestro de Capilla informa que posee una habilidad especial por lo que el Cabildo le llama con ayuda de costa para oírlo. Lo examina Gaitán y se le contrata con la obligación de enseñar a los mozos de coro los instrumentos que toca y estar al servicio del Maestro de Capilla. Se le conceden 300 ducados de salario y otros 200 ducados de ayuda de costa por venir desde

³³⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 365 v, T. 79, f. 228, 233, 234, T. 80, f. 244, 244 v, 255, T. 80, f. 326, 326 v, 328, 328 v, 368 v, 379, 379 v, 454, 454 v, T. 84, f. 525, 525 v, 555v, 556.

³³¹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 196 v, 197, 197 v.

³³² B.N.E.: *Pliegos de letras de villancicos y oratorios*, signatura: VE/1327-4, VE/1308-92 y VE/1301-13, VE/1308-138.

³³³ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 196 v, 197, 197 v, 199 v, T. 84, f. 46, 49 v, 336 v, 449, 453 v, T. 86, f. 297 v, 298, T. 87, f. 161, T. 96, f. 464 v.

tan lejos. Se le da licencia para viajar a traerse a su familia. Después de este viaje no vuelve a Córdoba. En los libros de Punto consta que trabajó solamente dos días³³⁴.

Manuel Valls procedía de Orihuela. Ingresó en la Capilla como oboe en noviembre de 1778, con la obligación de enseñar a tocar el oboe y otros instrumentos que toca a los colegiales del Colegio de Infantes de Coro. Se le concede licencia para viajar a Orihuela a traer su familia. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³³⁵.

Manuel Moreno Trombesi solicita plaza de clarín, trompa y violín en 1751, ingresando en la Capilla. Se le denomina de diferentes maneras en las distintas actas capitulares: Trompesi, o Trombesa y en las respuestas al Catastro de Ensenada, Frombeza. En 1753 pide licencia para ir a Lisboa a socorrer a su madre que se encontraba allí sola por la muerte de su hermana. Estaba casado porque ese mismo año pide ayuda de costa por su crecida familia. Al año siguiente se le concede un aumento de 50 ducados por su mucha familia y necesidad y por lo bien que cumple con su trabajo, quedándole de sueldo 250 ducados y un cahíz de trigo. En 1758 pide licencia para ir a Madrid a cobrar una herencia por muerte de su madre y se le conceden dos meses de permiso. En 1760 se le da licencia por dos meses para pasar a Cádiz con su familia. En 1762 por haber estado enfermo de un tabardillo, se le concedieron 400 reales de ayuda de costa. En 1766 aparece como violinista segundo. En 1769 se le da licencia para ir a Zaragoza a visitar un hermano suyo que se hallaba muy enfermo. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³³⁶.

Esteban Redel ingresa en la Capilla en 1753, junto a Matías Redel su hijo, por informe favorable del Maestro de Capilla. Sabía tocar, bajón, violín, violón, contrabajo, trompa y clarín. Se le da plaza de primer trompista y clarín. Fallece cuatro años después, en 1757³³⁷.

Federico Cudorie procedía de Madrid. Ingresó en la Capilla en 1757, como trompa y clarín segundo, con una renta anual de 350 ducados del arca de Sta. Inés. En 1775 se le aumenta 25 ducados a su salario anual. Se da cuenta de su muerte en 1794³³⁸.

Antonio García Sarriel era natural de Madrid. Ingresó en la Capilla en 1757, junto con Federico Cudore como trompa y clarín primero, con una renta anual de 350

³³⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 66, 66 v, 163, 163 v, 164, 175 v.

³³⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 87, f. 216, 217, 217 v, 218, 271 v, 288 v.

³³⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 195, 432, 432 v, 454, T. 79, f. 93, 102 v, 103, T. 80, f. 303, 306 v, T. 81, f. 67, T. 83, f. 73, 73 v, 300, 300v, T. 84, f. 142 v, 184, 184 v, 196, T. 86, f. 442, 442 v, T. 87, f. 203 v y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

³³⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 462, 462 v, 463, T. 80, f. 153 v, 167.

³³⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 248 v, 249, 249 v, 385, T. 82, f. 291 v, 308, T. 85, f. 169, 174, 174 v, 336, 336 v, 354, 354 v, T. 94, f. 148 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

ducados de las arcas de Sta. Inés. En 1775 se le aumentan 25 ducados a su salario anual. Continúa en la Capilla a la jubilación de Gaitán³³⁹.

Músicos	Mozo de coro	Acólito	Capellán de veintena	Sochantre	Cantor	Instrumentista	Capellán Perpetuo
Agustín de Contreras (Maestro de Capilla jubilado)							1752/54 de Santa Inés
Juan Manuel González Gaitán (Maestro de Capilla)	1725/41						1752/1804 de San Acacio
Antonio Caballero	1752/57 Se le obliga a abandonar por llevar demasiado tiempo de mozo de coro (desde 1736)						
Agustín de Verarza	1752/54						
Bernabé García	1752/54						
José de Úbeda	1752/58	1759/66					
Juan Sánchez de Feria	1752/57	1758/80 En 1769 se le nombra sacristán de la Capellanía de Sto. Tomas					
José de Buiza	1752	1752/55	1755/56 se le expulsa por mal comportamiento y se va a Toledo				
Diego Rodríguez	1752	1752	1753/80				
Gonzalo Rupinilla	1752	1752/67					
Nicolás de la Mata Marín	1752	1752	1752/54 se va a Málaga				
Juan Feliciano de Soto	1752/54	1754/58 abandona					
Diego Camacho	1752	1752/56 abandona					
Juan de Cárdenas		1752	1752/80				
José de Alba		1752/53	1753/75 Fallece				
Francisco Sánchez y Gálvez	1752	1752/59 Abandona por ceguera pero continúa de sacristán de la Capilla de San Pelagio hasta su muerte en 1773					
Diego López del Rosal Chaparro		1752/65 Fallece					

³³⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 248 v, 249, 249 v, T. 81, f. 62 v, 68 v, T. 82, f. 205 v, T. 83, f. 275, T. 85, f. 336, 336 v, 354 v, 355 y *Obras Pías*, legajo 652, s/f.

Francisco de Luque			1752/57 Fallece				1757 de Sto. Tomás Apóstol
Pedro Berral			1752/53 Fallece				
Francisco Carlos Moreno			1752/74 Fallece				
Sancho Llerena			1752/53 se marcha a la Colegiata de San Hipólito				
Francisco de Vergara			1752/54 se va a Sevilla				
José Ruiz y Gálvez			1752				
Nicolás de Hinestrosa			1752/59			1752/74 Arpa Fallece	1759/74 de Sto. Tomás Apóstol
José Berral			1752/54				
Miguel Muñoz de Cabrera			1752/55	1752/55	1755/74 Tenor Fallece		1761/74 de San Pedro
Pedro Guerrero			1752/69 Fallece				
Dionisio de la Mata			1752/55		1755/80 Tenor		1771/80 De San Acacio
Mateo del Castillo			1752/80				
Antonio de Velasco			1752/80 Bajo		1759/60 Bajo		
Bartolomé Corchado				1752 Fallece			
Miguel de Hinestrosa				1752/80	1752/80 Bajo		1752/80 de San Acacio
Bartolomé de Gálvez				1752/80	1752/80 Bajo		
Francisco Ayala						1752/80 Organista 1º	1752/80 de San Antonino
Blas Gascón						1752/56 Organista 2º Fallece	
Juan de Peñafiel					1752/61 Tenor Fallece		1752/61 de San Pedro
Manuel Mancebo					1752 Tiple Se va a Zamora		
Baltasar Calvo					1752/56 Tiple Fallece		
Juan Romero					1752/54 Contralto Fallece		
Felipe Enciso					1752/57 Contralto Fallece		1752/57 de San Antonino
José García					1752/60 Contralto Es despedido por perder su voz y no ser capaz de aprender a tocar		

					algún instrumento		
Francisco Jurado Muñoz					1752/66 Tenor Fallece		1752/66 de San Antonino
Francisco Cano					1752/64 Tenor Fallece		1752/64 de San Dionisio
Diego Gaetano						1752/53 Violín Fallece	
Francisco de Ágreda y Rayo						1752/74 Violín Fallece	
Fernando Cortés de Paniagua						1752/79 Violín Fallece	
Diego de Rojas y Montes						1752/62 Violón y Contrabajo Fallece	
Juan José Gómez Caballero						1752/67 Violón y Contrabajo Fallece	
Antonio Hidalgo						1752/80 Oboe, Bajón y Flauta travesera	
Pedro de la Cruz						1752/62 Bajón Fallece	
Vicente Espinosa de los Monteros						1752/80 Bajón, oboe y trompa	
Manuel Trompesi						1752/80 Trompa, Clarín y violín	
Francisco Pardo						1752/66 Bajón Fallece	
Francisco Javier Merlo	1753/69					1767/77 Violón Fallece	
Manuel Álvarez	1753/56	1756/61	1770/71 Se marcha a Cádiz				
Antonio Domínguez	1753/57						
Andrés de Ortega	1753/66	1767/70 Se le despide por mal comportamiento					
Fernando Ruiz	1753/55	1755/58 se va a aprender oficio de platero					
Antonio de León y Morales	1753/62						
Diego Triguillos	1753/ 60	1761/63	1763/80				
Juan José Ramírez	1753/65	1766/67 Se va de contralto a Granada					
Juan Pardo	1753/62	1763/76 abandona					
Juan de Ricarte		1753/54					
Juan García			1753/54 se vuelve loco y huye				
Pascual Bendicho					1753/64 Tiple		1755/64 de San

					Fallece		Acacio
José de Fibla				1753 Se marcha por no sentarle bien el clima de Córdoba			
José Lavarza				1753/74	1753/74 Tenor Fallece		1765/68 de San Acacio 1768/72 de San Acacio con oficio de sochantre 1772/74 de San Pedro
Matías Redel						1753/80 Violín, Violón, oboe y flauta travesera	
Esteban Redel						1753/57 Trompa, Clarín, bajón, violín, violón y contrabajo Fallece	
Fernando Pardo de la Casta						1752/1758 Bajón, Oboe, Flauta travesera y salterio 1758/71 Contrabajo	
Joaquín de Buiza	1754/62 Se va a Toledo						
Juan Pedro de Góngora	1754/64	1765/67 Se marcha de tenor a Granada					
Juan Bueno	1754/68 Capón				1768/80 Tiple		
Antonio Serón				1754/63 Se va de Capellán a la Real Capilla			1755/63 de San Pedro
José Cobos del Rincón	1755/60					1760/80 Bajón, Trompa y Clarín	
Pedro de Torres y Mata			1755/58 abandona				
Francisco Galindo			1755/58 abandona sin avisar				
Fernando de los Ríos			1755/80				
Juan Antonio Cardiel					1754/72 Tiple Fallece		1756/72 de San Acacio
José Moyano				1756/80 Salmista			
José Antonio de León y Soldevilla			1756/67 Abandona por casarse				
Andrés Cabezón	1757	1758/68					
Jaime Torrens						1757/67 Organista 2º	
Juan Sayes					1758/64 Contralto Se va a Sevilla		1758/64 de San Antonino

Juan Porta					1757/80 Contralto		1764/80 de San Dionisio
Manuel Campos Montesa					1757/80 Tenor		
Federico Cudorie						1757/80 Trompa y Clarín	
Antonio García Sarriel						1757/80 Trompa y Clarín	
Joaquín Ambros	1758/63 Se va de tenor a Granada				1766/68 Tenor Se marcha a Sevilla		
Bartolomé Navarro			1758/80				
Francisco Ruiz			1758/72 Huye				
Alfonso Raimundo de Alfaro			1758/75				1775/80 de Sto. Tomás Apóstol
Rafael García	1759/66	1767/71				1771/80 Contrabajo	
Alonso Yepes	1759/67	1768/77 Se despide para cuidar su padre impedido					
Miguel Pérez	1759/69	1770/70 Se marcha de tenor a la Real Capilla de Granada					
Francisco Aguilar	1759/66	1767/70					
Juan de Ortega	1759/72 1772/74 Se le nombra Maestro de los colegiales del Colegio de Infantes de Coro 1774 Se marcha de Maestro de Capilla a la Catedral de Baeza						
Fernando Armenteros			1759/62 Se marcha				
Miguel Antonio Vázquez	1762/70	1771/75	1775/80				
Juan José de la Peña	1762/72					1772/80 Violín	
José Ignacio Cabrera y Valenciano	1762/70	1771/76 Se marcha a Toledo			1780 Tenor		1780 de San Acacio
Mariano Ortega	1762/70	1770/80					
Mateo Martín Blanco				1762/80	1762/80		1762/80 de San Pedro
Andrés de Yepes	1763/71 Se va a Granada a una plaza de músico violón						
Diego Andrés Gómez de Lara	1763/70 Se despide por su mal						

	comportamiento						
Alfonso Izquierdo			1763/74				1774/79 De San Pedro. Se le quita la Capellanía por mal comportamiento
José Domingo García Hidalgo			1763/80				
Pablo José de Navas				1764/75 No apoya con su voz a la Capilla. Se va de sochantre a la Catedral de Cádiz			1764/67 de San Acacio 1767/75 De San Pedro
Bernabé Ortiz					1764/65 Contralto Se marcha a Salamanca		1764/65 de San Acacio
José Tormo					1764/68 Contralto Se marcha a la Iglesia de Orihuela		1764/68 de San Antonino
Sebastián Cabezón y Gálvez					1764/80 Tenor		1768/80 de San Antonino
Juan de Feria	1764						
José de Ortega	1764/75		1775/80				
José Velasco				1764/65 Se marcha de sochantre a la Catedral de Baeza	1764/65 Bajo		1764/65 de San Pedro
José Antonio Cremades					1765/67 Tenor		1765 de San Acacio 1765/67 de Sta. Inés
Alonso Martín					1766/80 Tiple		1767/80 de San Acacio
Juan Manuel Franco					1766/80 Contralto		1766/80 de Sta. Inés
Mateo Bernia					1766/80 Tiple		1766/80 de Sta. Inés
José Montilla	1766/75	1775/80					
Manuel de Mora	1766/76	1776/80					
Pedro Serrano	1766/72 Se va de músico a Cabra						
Juan Busquet						1766/80 Violín	
Blas Gómez						1767 Oboe y bajón	
Pablo Bárcenas						1767/80 Oboe y órgano	
José Sánchez	1766	1766/80					
Ignacio de Morales	1768						
Cristóbal Jiménez	1768/73 Se le despide por mal comportamiento						

Francisco Luis de Amor	1768/80						
Ignacio Casado					1768/80 Tenor		1768/80 de Sta. Inés
José de los Ríos					1768/80 Contralto		1768/73 De San Antonino 1773/78 de San Acacio 1778/80 de San Antonino
Ignacio Bofill						1769 Oboe	
José Benito Bach						1770/80 Organista 2º	
Domingo Ruiz de Medina	1770/80						
Juan Antonio González	1771/80						
Francisco José Prieto	1771/80						
Julián Gálvez				1771/80 Salmista	1771/80 Bajo		
Pedro Turón				1771/80			1772/80 de San Acacio con oficio de sochantre
Juan de Borja	1772/80						
José Triguillos	1772/80						
Rafael Melendo	1772/80						
Andrés José de Quintana	1772/77	1777/80					
Antonio de Villalba y Postigo				1773/80			1774/75 de San Pedro
Antonio Fernández			1773/80				
Juan de Martos			1773/75 Fallece				
Antonio Gonzalo Sanz					1774/78 Contralto		1774/78 de San Antonino
Segundo Barranco				1774/80 Salmista			
Francisco Jiménez			1774/76				1775/76 De Sto. Tomás Apóstol
Mariano Gerlando de la Concepción Especiali					1773/80 Tiple		
Simón Hidalgo	1775/80						
Mariano Pariente y Corbo	1775/80						
Francisco Aguilera			1775/80				
Juan Guerra Ortiz			1775/79				1779/80 de San Pedro
Rafael del Río y Cárdenas	1776/80						
José Rafael Vázquez	1776/80						
Fernando Ruiz	1776/80						
José Gálvez	1776/80						

Antonio de Lara			1778/80				
Pedro Marciag					1779/80 Tenor		
Manuel Valls						1778/80 Oboe	
Miguel Muñoz			1780				
Vicente Marín						1779/80 Violón	
Miguel Herrera	1780 capón						

Tabla nº 14: *Promoción de los músicos a los distintos estamentos que componían el servicio de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Capilla de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga (1752-1780).*

Fuentes: *Actas Capitulares, Obras Pías y Libros del Punto*

4. Régimen interno para la provisión de plazas vacantes en la Capilla de música

4.1. Provisión de vacantes

Los motivos de baja en la Capilla Musical eran fundamentalmente por fallecimiento de alguno de sus componentes o por promoción a otras iglesias o catedrales. A veces, en estos casos, se le pedía un informe al Maestro de Capilla sobre cuál sería la voz o instrumento más conveniente para la Capilla³⁴⁰.

Las plazas se proveían normalmente por oposición por medio de edictos, al igual que en otras catedrales españolas. En estos edictos se señalaba el instrumento o la voz que se requería (en algunas ocasiones incluso se detallaba el perfil de voz³⁴¹), los días de plazo para la presentación de los candidatos y la cantidad aproximada que se pagaría. No siempre se presentaban candidatos con el perfil requerido y esto obligaba a volver a publicar nuevos edictos en los que se indicaban distintas posibilidades de voces “*edicto para voz de tiple, contralto o tenor*”, “*edicto para cualquier calidad útil*” o “*edicto para cualesquier cuerda*”³⁴².

Estos edictos se colocaban en la Catedral de Córdoba en lugares bien visibles: uno en la Capilla correspondiente a la Capellanía que se quería proveer, otro enfrente de los postigos del Coro, un tercero en la columna que está enfrente de la puerta de Sta. Catalina y el último en la columna frente a la puerta de los Deanes. Estos fueron los lugares escogidos para la publicación de la oposición a la Capellanía de San Acacio en 1783. En las oposiciones de 1762 para cubrir una Capellanía de San Pedro se colocaron también los edictos en algunos lugares de la ciudad: en la columna frente a la Capilla de

³⁴⁰ Se conserva uno de estos informes firmado por Jaime Balius en 1794 en el que especifica que la voz más necesaria para la Capilla era la de tiple. (A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f)

³⁴¹ En las oposiciones de 1803 para una Capellanía de San Acacio para voz de Sochantre se especifica: “*voz de 12 puntos desde gesolreut grave hasta delaslore agudo de buen cuerpo y metal*”. (A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f)

³⁴² A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f. Año de 1766, 1793, 1780.

San Pedro, en la puerta de la Catedral, en la puerta de la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, en la puerta del Real Convento de San Pablo y en la puerta del Ayuntamiento³⁴³.

El siguiente paso consistía en mandar ejemplares de edictos por correspondencia a todas las catedrales o iglesias de las ciudades de España que tenían Obispado. Junto a estos edictos se mandaba una carta impresa que debía de ser devuelta y firmada por el secretario del cabildo de dicha ciudad en la que aseguraba que dichos edictos se pondrían por el tiempo solicitado en la iglesia o catedral correspondiente. Éste era un medio de propaganda muy efectivo que permitía el conocimiento de la vacante en cualquier lugar. En el Archivo de la Catedral de Córdoba se conservan muchas de estas cartas, archivadas junto a los edictos correspondientes.

Documento nº 14: Edicto para la provisión de una Capellanía de San Acacio para voz de contralto en 1773³⁴⁴

³⁴³ A.C.C.: Obras Pías, legajo 971, s/f.

Documento nº 16: *Edicto para provisión de una plaza de oboe y flauta en 1767*³⁴⁷

A la muerte de Ignacio Casado, tenor de la Capilla, se pusieron edictos para cubrir su plaza por dos veces. El importe de gastos para los portes de las cartas de estos edictos fue de 66 reales y 32 maravedíes, como consta en el recibo firmado el 21 de mayo de 1791. Al Secretario, D. Fernando Aragonés, se le abonó la cantidad de 48 reales por el despacho de los dos edictos³⁴⁸.

³⁴⁷ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 608, s/f.

³⁴⁸ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 606, s/f.

Una vez concluido el tiempo de edictos, se constituía el tribunal examinador. El Maestro de Capilla siempre formaba parte de él a no ser que se encontrara enfermo o fuera de Córdoba y además solía estar el Sochantre o algún otro músico de la Capilla, dependiendo si la plaza se proveía en voz o instrumento. En el reverso de uno de estos ejemplares de edictos se anotaban los datos de los candidatos que se presentaban a la oposición y se recogía la firma de éstos.

Documento nº 17: *Reverso del edicto de 1773 para provisión de una Capellanía de San Acacio para voz de contralto*³⁴⁹

Una vez terminada la oposición los examinadores daban su veredicto al Cabildo y éste elegía al candidato. Junto al edicto firmado por los opositores, se escribía un informe del candidato seleccionado anotando al margen la fecha del cabildo en el que se le aceptaba para el puesto indicado, indicando el sueldo y la ayuda de costa que se le concedía en su caso.

El paso previo a la obtención de la Capellanía era la presentación del memorial de genealogía y la aprobación de las pruebas de limpieza de sangre. Una vez aprobadas éstas, el candidato debía hacer un juramento en el Coro llamado *tactis sacro sanctis evangelius*: arrodillado ante el Obispo, o el Sr. Chantre en su defecto, y el Canónigo más antiguo del Coro del Sr. Deán y puestas las manos sobre un Misal debía jurar por los 4 Evangelios defender la Inmaculada Concepción de María, obedecer al Cabildo, guardar el respeto debido a los Sres. Capitulares dentro y fuera del Coro, salir de éste con las mangas bajas y cumplir todas las Constituciones de la Capellanía que hubiera obtenido, así como todas las que el Cabildo le mandara cumplir. Antes de recibir su Capellanía debía presentar el título de órdenes, como se prescribía en las Constituciones

³⁴⁹ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 655, s/f. Año de 1773.

de ésta. Una vez presentado se le otorgaba la Capellanía en el Coro por el Sacristán Mayor por imposición de un bonete *ut moris est*³⁵⁰.

Algunos músicos solicitaban en alguna ocasión puntual participar en la oposición sin derecho a obtener la Capellanía sólo para mostrar su capacidad, con la esperanza de obtener un puesto mejor.

Se leio un Meml. de Josef Cabrera Acólito de esta Sta. Igles.^a en qe. suplica, qe. no obstante no tener la edad, se digne el Cavdo., concederle licencia p.^a cantar en la oposicion de la Capellania vacante. De Sn. Antonino, con el fin solo de hacer presente su aplicacion, y adelantamto. en su Facultad, y se acordó, qe. el refdo. cante sin derecho, ni opción a la Capellanía³⁵¹.

Además de las oposiciones, otros músicos se ofrecían para trabajar en la Catedral por carta.

Se leyó una carta de de Dn. Juan Bautista Mathon violín prim.^o trompa, i clarín de la Igla. Mayor de Ronda solicitando plaza en la Capilla de Música de esta Sta. Igla., i ofreciéndose a venir a que lo oyesen: i el Cabdo. Acordó dar, i dio su Comm.^o a los Sres. Diput. De Musica para q. informen con llammt.^o³⁵².

Otras veces el mismo Cabildo encargaba a los Diputados de Música, al Maestro de Capilla o algún músico de la Capilla que buscara las voces o instrumentos necesarios para la Capilla.

El Sr. Deán dio qt.^a al Cavd.^o como qd.^o Dn. Antonio Hidalgo Ministro del Cavd.^o salió p.^a buscar voz de contralto p.^a una Capellanía de Sn. Antonino i trompas, en el tpo. q. estuvo fuera, avia gastado en el viaje 6367 r. 17 mr. Vn. y eneste dho. tpo. q. falto del choro en los días de Musica a q. está obligado asistir tubo 85 aspas por faltas, y q. parecía mui regular se subsanase a este mntro. lo que en estas aspas podía perder en los excusados y Arca de vacantes de Sta. Inés donde tiene su salario, y el Cavd.^o atendiendo aq. Este Ministro avia hecho las dilixencias q. pudo p.^a encontrar el contralto, acordó votar por pelotas secretas señalarle alguna gratificazn. y salió acordado conzederle por una vez un mil rrs. Vn. yncluyendose en estos lo q. hubiese perdido por dhas. aspas, y q. se le den en los efectos de la Arca de Vacantes de la Sangre³⁵³.

Primeramente los Sres. Dip.^o de Arca de Bacantes de la Sangre hizieron presente a el Cabd.^o q. en obserbancia de la comisión q. con los Sres. Dip.^o de Arca de Bacantes de Sta. Inés, les viene dada el Cabd.^o para vuscar Musicos

³⁵⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 63 v, 64, 64 v, 76, 80, 80 v, T. 85, f. 353 v, 354, 354 v.

³⁵¹ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 302 v. Veintiuno de Febrero de 1774.

³⁵² A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 471. Siete de Diciembre de 1771.

³⁵³ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 311 v. Catorce de Abril de 1758.

*ofreciendo ayudas de costa, a los que se contemplaren utiles p.^a las Capellanías q. se hallan vacantes; Y que con el motibo de haver ido el M.^o de Capilla a visitar el Santuario de Ntra. Sra. de Nieba, le hicieron encargo de lo que va expuesto con la reflexión de los edictos que están próximos a cumplir para la probisión de dhas. Capellanías...*³⁵⁴

En contadas ocasiones, el mismo Cabildo designaba al candidato sin mediar oposición como ocurrió con la contratación de Gaitán, de la que hablaremos más extensamente en la segunda parte.

4.2. Las ayudas de costa

Se denominaba “ayuda de costa” a una cantidad de dinero en metálico que los distintos asalariados del Cabildo solicitaban puntualmente por diversas razones aparte del sueldo específico que gozasen. Los memoriales eran escritos por los solicitantes y en ellos se deducía que no podían hacer frente con su sueldo de músicos a los gastos imprevistos que se le presentaban en distintas situaciones. Los motivos que se alegaban para conseguir una ayuda de costa podían ser de lo más variopinto: por la carestía de los víveres, para pagar las pruebas de limpieza de sangre, por algún viaje de negocios, por enfermedad o muerte de algún familiar, por visitar a la familia, para pagar el viaje para opositar, por el nacimiento de algún hijo y aumento de los gastos familiares... No siempre se concedían dichas ayudas y previamente a su concesión se daba comisión a algunos Diputados para que informaran de la realidad de las necesidades que planteaban los solicitantes. Por esta razón en las actas capitulares aparecen siempre dos noticias referentes a la misma ayuda; una acerca de la solicitud y otra con la concesión o no de ésta. El buen servicio al Cabildo era un punto a favor en la concesión de estas ayudas.

*En vista del Informe de los Sres. Diputs. De arca Vactes. de Sta Inés con asistencia de la pte. de su Ilma. sre. la ayuda de costa q. solizitaba Dn. Antonio Hidalgo Ministro de la Musica de esta Sta. Igl.^a y constando por el q. el suplicante cumple con su obligazn. tocando los Instrumtos. q. le manda el Mro. de Caplla. y assimismo la carestia delos tpos., acordó el Cavdo. concederle de ayuda de costa doztos. rr. Vn. Por Una Vez en los efectos y caudales de dha. arca de Vactes. de Sta. Inés*³⁵⁵.

En vista del llamto. ante diem para oir el informe de los Sres. Dipdos. De Arca de Vactes. de la Sangre con la pte. de S. Illma. El Sr. Obpo. ntro. Prelado: sobre ayuda de costa, que pretende Bme. Galbes Ayudante de Sochantre de esta Sta. Igl.^a oído dho. informe y en atención a su merito excelente voz; y buenas

³⁵⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 146, 146 v. Veintisiete de Septiembre de 1766.

³⁵⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 99. Veintisiete de Mayo de 1766.

circunstancias: acordo el Cavdo. concederle, y le concedió tres mil rr. Vn. De ayuda de costa pr. una vez en los efectos de dhas. arcas³⁵⁶.

A continuación del informe o *memorial* presentado por escrito por el solicitante, los Diputados encargados de la comisión para informar al Cabildo escribían el resultado de sus averiguaciones y por último se anotaba la decisión del Cabildo al respecto.

Documento nº 18a: Informe sobre el memorial de ayuda de costa por enfermedad solicitado por Francisco del Rayo en 1752 (p. 1)

³⁵⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 191 v, 192. Doce de Septiembre de 1769.

Item, en vista de el llamamt.º p.ª oír el informe de los SSres. Dips. De Acólitos y Mozos de Choro sobre el ml. Presentado por Juan de Ortega Mozo de Choro de esta Sta. Iglesia pretendiendo Liz.ª p.ª ir a Madrid, a perfeccionarse en la Música, y composición y asimismo una ayuda de costa p.ª hazer su viaje el que oído por el Cabdo. se sirbió acordar, aviendose votado por Pelotas concederle a el mencionado Juan de Ortega dos a. de Liz.ª p.ª que vaia aestudiar, o perfeccionarse en la Musica, o composición a la Villa, y corte de Madrid; y en qt.º a la ayuda de costa se le nego³⁶¹.

Item se leyo un meml. De Juan de Ortega en qe. hace prete. al Cavdo. aversele acabado la lic.ª que se ha serbido concederle p.ª aprehender compson. de Musica en la V.ª y corte; y qe. necesitaba mas tpo. p.ª perfeccionarse en ella: y el Cavdo. en atencion a la aplicacion y aprovechamto. deste mozo de coro; acordó concederle, y le concedió dos años mas de lic.ª para que logre poseer el arte, segun demuestra desear³⁶².

Una de las licencias que se concedían a los músicos era poder opositar en otra ciudad a un puesto de más categoría o de mejor remuneración económica. Con el riesgo de poder perder los servicios de estos músicos, se solían conceder estos permisos ya que ésta era la única manera de promocionar. Tan es así que en alguna ocasión incluso el mismo Cabildo felicitaba cordialmente al músico en cuestión por el puesto obtenido.

En este Cabdo. Se presentó un memorial de Dn. Joseph Tormo, Pr.º y Cap.ª de Sn. Antonino de aver tomado la Posesión de una Razn. en la Sta. Iglesia de oribuela, con el dho. ml. se despide de el Cabdo. y asimismo de la Capnía. que tenía por razn. de Musico contracto q. era de la Capilla de esta Sta. Iglesia; el Cabdo. en su vista acordo dar su comisión a el Sr. Dean p.ª q. de pte. de el Cabdo. le de la enorabuena y le estime su atenzn. tan debida que avía tenido con el Cabdo.³⁶³

Cuando los músicos obtenían alguna Capellanía y no estaban ordenados solicitaban licencia para hacer los ejercicios espirituales previos a la ordenación. Estos permisos se concedían sin poner aspás en los días de música. Se dejaban las casillas en blanco hasta que llegaba la certificación y una vez que ésta se recibía se le llenaban las casillas como si hubiesen asistido³⁶⁴.

La gran mayoría de las licencias que se pedían eran por enfermedad por lo general siempre se concedían. Para esta concesión se debía presentar una declaración

³⁶¹ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 284 v. Siete de Noviembre de 1767.

³⁶² A.C.C.: AA. CC., T. 84, f. 225 v, 226. Veintidós de Diciembre de 1769.

³⁶³ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 337. Treinta y uno de Mayo de 1768.

³⁶⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 169 v. Siete de Septiembre de 1761.

jurada del médico en la que se expusiese la realidad de la enfermedad contraída. El médico D. Francisco Virtudes escribió una de estas cartas el 8 de abril de 1755:

Yo el infraescripto Médico revalidado vec.^o de esta ciud.; certifico en la forma que puedo que Dn. Balthasar Calvo ha padecido, una perlesía de medio cuerpo de la que aviendo conseguido solo unos respectibos alibios, se hace preciso pase a usar los baños thermales de Fuencaliente, para coadiuvar en lo posible en qt.^o sea posible atan penoso accidente. Y por verdad doy la preste. apetición de parte para lo que mas convenga. Corva. Abl. 8 de 1755 a.

*Dn. Franco. Virtudes*³⁶⁵

Las licencias largas por enfermedad se denominaban *patitur*. Éste podía ser *abierto* y entonces se le permitía a quien lo solicitaba poderse ausentar de la ciudad por un tiempo más largo del acostumbrado. La duración del *patitur abierto* duraba como máximo un año y si el interesado necesitaba más tiempo, debía renovar su petición. El sueldo no se cobraba completo en *patitur*, sino sólo una cantidad que se fijaba en las constituciones tanto del Cabildo como de las distintas Capellanías de Música.

*Itt. En continuación del llamamto. p.^a oir el informe de los Sres. Diputos. Puntadores del choro sre. el patitur abierto que pretende D. Juan manl. Gaitan mro. de Capilla y Cappn. Perpetuo de la Cap.^a de S. Acasio de esta Sta. Igl.^a oído dho. informe y haviendo votado p. votos secretos acordó el Cavdo. conceder á dho. Juan Manl. Gaitan patitur abierto hasta fin de Marzo del año proximo del 1780 encargandole la conciencia para q. no use de el spre. qe. se restablezca de sus accidentes y qe. se avise assi á los Sres. Dipdos. Puntadores p.^a su inteligencia*³⁶⁶.

4.4. Sanciones y despidos

El Cabildo velaba porque todos cumplieran las normas de convivencia y trabajaran según su puesto para el mejor funcionamiento de la Catedral. Es por ello que si esta estabilidad se alteraba por alguna causa se mandaba corregir el mal comportamiento, si éste persistía se imponía algún castigo al incumplidor y si se insistía en la misma actitud sin enmendarse, se le podía incluso despedir de su puesto.

En 1768 los acólitos tuvieron un altercado por no querer llevar los ciriales en la procesión del Corpus porque pesaban mucho. Se le encargó al Sr. Deán que los reprendiera por la falta del cumplimiento de su obligación³⁶⁷.

³⁶⁵ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 652, s/f. Francisco Virtudes era también eclesiástico y trabajaba en calidad de médico para el Cabildo catedralicio como se demuestra en las respuestas al catastro de Ensenada que citamos en el capítulo nº 1. En este documento se dice que cobraba 33 reales.

³⁶⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 87, f. 330 v. Veintiséis de Octubre de 1779.

³⁶⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 334 v. Veinte de Mayo de 1768.

A Cristóbal Jiménez, que fue uno de los primeros mozos de Coro que se convirtió en Colegial del Santo Ángel, se le despide por su mal comportamiento en agosto de 1773³⁶⁸.

En abril de 1774 Alfonso Izquierdo, Capellán de veintena, ganó las oposiciones a la Capellanía de San Pedro. Se le dio de plazo seis meses para que se ordenara. En diciembre aún no se había ordenado y se le concede un año de plazo para ordenarse. En enero de 1778 se informa en un Cabildo que Izquierdo llevaba 200 días sin aparecer por el Coro, que no había hecho caso al Sr. Deán y que continuaba aún sin estar ordenado. Ante tal situación el Cabildo acuerda imponerle una pena de 6 meses de reclusión en el Convento de Carmelitas extramuros de esta ciudad y se le manda que se ordene de sacerdote. En diciembre de 1778 se manda que se le notifique que tiene 3 meses de plazo para ordenarse. En agosto de 1779 se le quita su Capellanía de San Pedro y se despide, recogiénole el título, por sus faltas, desórdenes, negación de cumplir su residencia al Coro y falta de aplicación en sus estudios con vía a ordenarse³⁶⁹.

³⁶⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 228.

³⁶⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 325, 325 v, T. 86, f. 17 v, 18, 142 v, 143, 148, 148 v, 149, 149 v, 150, 223, 248 v, 249, 280, 280 v, 281, 281 v, 298 v, 299 v, 300, 300 v, 301, 301 v, 302, 302 v, 303, 303 v, 304, 304 v, 312, 312 v, 313, 313 v, 316 v, 317.

CAPÍTULO III

LA ACTIVIDAD MUSICAL DE LA CAPILLA DE MÚSICA

1. El Coro como lugar destinado al culto

El Coro era el lugar de reunión destinado a la celebración diaria de los Oficios en las horas canónicas propias del tiempo litúrgico. En él convivían todos los estamentos sociales, desde las Dignidades y Canónigos del Cabildo catedralicio, pasando por los Capellanes, organistas, Capilla de música, hasta los acólitos y niños de coro. Cada uno tenía su función y por lo tanto su lugar específico en el coro.

Los tres asientos principales de la sillería del trono estaban distribuidos de la siguiente manera: el central lo ocupaba el Obispo, el de la derecha era para el Deán y el izquierdo para el Arcediano de Pedroche. La sillería alta estaba reservada a Dignidades, Canónigos, Racioneros y Medios Racioneros; es decir Prebendados. La sillería baja era la que ocupaban los Capellanes, Sacristanes, Presbíteros, acólitos y niños de Coro. Si no había bastante espacio los niños de Coro se sentaban en unos bancos hechos de caoba al igual que la sillería. Los organistas, músicos e instrumentistas se colocaban arriba, en la tribuna de música, junto a los órganos y se situaban junto al órgano que le correspondía según si la voz pertenecía al primer o segundo coro. El maestro de Capilla ocuparía un lugar visible para que todos pudiesen seguir su dirección. No siempre coincidían todos en el coro, solamente en los días específicos en que actuaba la Capilla. Más adelante trataremos de las festividades y las horas en las que participaba la Capilla de Música. Los que sí tenían obligación de asistir al coro en todas las horas diurnas eran los que componían el coro de canto llano: Capellanes de Veintena, Capellanes perpetuos y Sochantres acompañados por el organista.

Además de haber un Maestro de Ceremonias, que era el encargado de dirigir todas las celebraciones, existía un cargo que se denominaba *Custos Chori* o guardián del coro. Este cargo se iba turnando por semanas y lo ostentaban los componentes del Cabildo. La misión del *Custos Chori* era además de poner orden en el coro, informar al cabildo de las bajas que se iban produciendo por muerte o por abandono en las distintas Capellanías y Sacristías del Patronato del Cabildo³⁷⁰. Seguramente este cargo lo podían desempeñar también aquellos Canónigos ya jubilados y suponía un incremento en sus ganancias.

Primeramente aviendo visto un memorial que presento el Sor. Dn. Juan de Samaniego, Canónigo Jubilado en que solisita le conceda el Cabildo del gose del Reparto de Semana de custos chori como lo a permitido a todos los Sres. que Jubilados an querido gozar de él³⁷¹.

³⁷⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 183 v, 184. Veintiocho de Febrero de 1755.

³⁷¹ A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 70. Uno de Octubre de 1760.

1.1. La música en los divinos oficios como un reflejo del cielo

Cuando se propone en 1764 que los Capellanes de veintena sean sacerdotes se hace alusión a la celebración de los Divinos Oficios: *“Siendo las Iglesias Catedrales un remedo del Cielo en las continuas alabanzas de nuestro Dios, vean los Ministros de V. S. (siendo sacerdotes los más o cuantos sean posibles) semejantes por su carácter a los Espíritus Angélicos; que es conforme a la mente de V. S. en sus Estatutos, que prefieren a los sacerdotes para Capellanes de veintena”*³⁷².

La idea boeciana de la Música como algo perfecto que comparte los beneficios del cielo tuvo que estar presente en la decoración de la bóveda del Coro. En ella podemos observar los ángeles músicos que se hallan en los lunetos del Coro y trascoro. Esta visión de la Música se encuentra también en el *Códice Calixtino*. Así en la descripción de la decoración pictórica de la iglesia de Santa María de Aquisgrán del Pseudoturpín, dentro de un ciclo sobre las siete artes liberales, se habla así de la Música:

*Allí se representa la Música, que es la ciencia de cantar bien y correctamente, con la que también se celebran y adornan los oficios de la iglesia, por lo que más estima se tiene. Con este arte, pues, cantan y tocan los cantores en la iglesia. Quien la ignora, puede ciertamente mugir al estilo de los bueyes, pero no puede conocer los módulos y tonos de la voz. Como el que hacer con una regla torcida en el pergamino, así emite su voz. Y se ha de saber que el canto no se ajusta a la música si no se escribe en cuatro líneas*³⁷³. *Por medio de este arte también David, con sus compañeros, cantó antiguamente los salmos con el salterio de diez cuerdas y la cítara, con las largas trompetas y los címbalos, con el tímpano, el coro y el órgano. Por ella se hicieron los instrumentos musicales. Este arte fue creado en un principio por las voces y cantos divinos de los ángeles. Pues, ¿quién duda que las voces de los que en la iglesia cantan ante el altar de Cristo, emitidas con dulzura, se mezclan en los cielos con las de los ángeles? Pues el libro de los sacramentos dice así: “Te suplicamos que recibas nuestros cánticos unidos a los suyos”, es decir, a los ángeles. Desde la tierra hasta los oídos del sumo Rey se eleva la voz de los que cantan dignamente. En este arte se contienen grandes secretos y misterios. Pues las cuatro líneas en que se escribe y las ocho notas que contiene, designan las cuatro virtudes: prudencia, fortaleza, templanza y justicia, y las ocho bienaventuranzas con las que nuestra alma se fortifica y adorna*³⁷⁴.

³⁷² A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 43. Once de Marzo de 1764.

³⁷³ Notación musical diastemática del *Calixtino*, con letras o neumas indicadores de las distintas notas en varias líneas, origen del pentagrama.

³⁷⁴ *Liber sancti Iacobi*. “*Codex Calixtinus*”, IV, 22, trad. A. MORALES, C. TORRES, J. FEO, Pontevedra, 1992, pp. 479-480 (1ª ed. Santiago, 1951). Citado por Manuel Castiñeiras en “El concierto del Apocalipsis en el Arte de los caminos de peregrinación” en *EL SONIDO DE LA PIEDRA: Actas del encuentro sobre instrumentos en el camino de Santiago, Galicia, 2005*, pp. 133-134.

A continuación nombraremos los instrumentos musicales que portan los distintos ángeles situados en los lunetos de la bóveda del Coro. En cada lado del Coro y trascoro se hallan cuatro lunetos en los que los ángeles músicos llevan vestiduras propias de la antigüedad clásica alternándose la túnica y el desnudo con manto. La distribución de estos lunetos es por parejas; siendo de la misma familia de instrumentos (exceptuando el tercer luneto) y de similar representación en cuanto a la vestidura de los ángeles y la organización de éstos en el luneto, los que se representan a uno y otro lado del Evangelio.

1.1.1. Primer luneto del lado del Evangelio

Justo encima del órgano, en el primer luneto se nos muestra un ángel de cuerpo entero, vestido con túnica y tocando un *arpa* rodeado de dos ángeles de medio cuerpo sobre sendas nubes con las manos en actitud orante.

Lámina nº 2: *Primer luneto del lado del Evangelio*

El *arpa* se representa en su versión más primitiva con 9 cuerdas. Por su antigüedad, el arpa ha sido un instrumento emblemático, asociado por distintas civilizaciones a orígenes ultraterrenos. Es atributo del Rey David, símbolo del *Libro de los Salmos* y de la música celestial con que se honra a Dios. Pérez-Rioja en su diccionario de símbolos cita a Cirlot que describe el *arpa* como una identificación de este instrumento con la escalera mística, que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial³⁷⁵. Según Ramón Andrés el *arpa* es uno de los cordófonos punteados más singulares, tanto por su configuración-sus cuerdas están tendidas en regular progresión

³⁷⁵ PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 2008, p. 79.

entre unos bastidores o montantes que forman ángulo- como por sus orígenes y expansión. Fue en Mesopotamia donde surgió el embrión de este instrumento, si bien su morfología fue diversa; dos tipos de arpa, la angular y la arqueada, junto a un tipo primitivo de lira de forma fundamentalmente cuadrada, se convirtieron en los instrumentos predilectos empleados en la música culta. Hoy sabemos que desde el segundo milenio antes de Cristo, tanto en Babilonia como en Asiria y el norte de Siria, hubo textos indicativos acerca de las distintas cuerdas del *arpa*, cuyo número podía ascender a nueve, y de su posible relación interválica³⁷⁶.

1.1.2. Primer luneto del lado de la Epístola

En el primer luneto del lado de la Epístola, justo encima del órgano se representa un ángel de cuerpo entero vestido con túnica tocando una *viola de gamba*, acompañado de dos ángeles de medio cuerpo y situados de perfil sobre sendas nubes.

Lámina nº 3: *Primer luneto del lado de la Epístola*

El nombre italiano de este instrumento, *viola da gamba*, supone una oposición al de *viola da braccio* y ha prevalecido al nombre castellano *vihuela de arco* o *viola de pierna*³⁷⁷. Es un instrumento cordófono de arco, provisto de trastes, usado en Europa desde finales del siglo XV hasta las postrimerías del XVIII. Los rasgos de la *viola da*

³⁷⁶ ANDRÉS, R.: *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, 2009, p. 40.

³⁷⁷ Pietro Cerone en su tratado de 1613 comenta que hay dos especies de vihuelas; las unas con brazos, y las otras de piernas, porque tañendo se tienen entre las piernas. (CERONE, P.: *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, ed. facs. Bolonia, 1969, p. XXVI)

gamba propiamente dicha no aparecerán hasta finales del siglo XV en España, por lo que Ramón Andrés supone un origen español de este instrumento. El número de sus cuerdas es de seis. El ángel músico tañe una viola con 5 cuerdas. Andrés nombra otro tipo de viola de pequeño formato y con 5 cuerdas que surgió en Francia a finales del siglo XVII. Este instrumento, que fue el predilecto de la nobleza y las damas, se denominó *pardessus de viole*. Solía medir entre 60 y 75 cm. de longitud, con un ancho de caja de unos 20 cm. Se tañía sobre las rodillas. Fue un símbolo de la música refinada e intimista³⁷⁸.

1.1.3. Segundo luneto del lado del Evangelio

En el segundo luneto se pueden encontrar otras tres figuras, la central es un ángel de cuerpo entero desnudo con manto que toca un instrumento de percusión, posiblemente un *címbalo* y otros dos ángeles de medio cuerpo sobre sendas nubes; uno porta un lienzo en el que se halla escrito el nº 6³⁷⁹ y otro señala la página de un libro con la mano derecha. El pasaje bíblico al que hace referencia este tríptico es el capítulo seis del segundo libro de Samuel. Se nos describe el viaje para traer el arca de la Alianza a Jerusalén tras el éxito de David. “*David y todo Israel iban danzando delante del arca con gran entusiasmo, cantando al son de cítaras, arpas, tambores, sistros y címbalos*”.

Lámina nº 4: Segundo luneto del lado del Evangelio

³⁷⁸ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, pp. 466, 467, 470.

³⁷⁹ El número 6 simboliza el poder divino, la majestad, la sabiduría, el amor, la piedad y la justicia. (PÉREZ-RIOJA, J.A.: *Op. Cit.*, p. 408).

Este instrumento pertenece al grupo de los idiófonos, formado por dos platillos metálicos, comúnmente hechos de cobre, plata o bronce, que al entrechocar entre sí producen el sonido y cuya altura depende de la dimensión de los platillos y de su abovedamiento. Su origen es muy antiguo y está vinculado a las ceremonias religiosas. Pertenecía al instrumental destinado a acompañar a los doce sacerdotes. Los pueblos hebreos los usaron con profusión y se cita en numerosas ocasiones en la Biblia³⁸⁰.

1.1.4. Segundo luneto del lado de la Epístola

En este luneto se nos muestra un ángel central de cuerpo entero, desnudo y con manto portando otro instrumento de percusión, posiblemente unos *cascabeles* o *sonajas* y dos ángeles de medio cuerpo a ambos lados sobre sendas nubes.

Lámina nº 5: *Segundo luneto del lado de la Epístola*

Este instrumento idiófono de percusión se componía de pequeñas chapas de metal, que la mayoría de las veces se montaban sobre un bastidor, plano o circular y se unían entre sí por un eje. También era frecuente enfilar por el orificio de las sonajas una cuerda de modo que al agitar sus extremos éstas entrechocasen³⁸¹. Son numerosos los pasajes bíblicos que hacen alusión a este instrumento. En el Apocalipsis de San Juan los ángeles toman parte activa valiéndose de tubas, violín, mandolina, viola, arpa, trompeta, pandero y *sonajas*.

1.1.5. Tercer luneto del lado del Evangelio

³⁸⁰ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, p. 112.

³⁸¹ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, p. 402.

En este luneto se representa un ángel de cuerpo entero vestido con túnica que tañe un *orlo* o *cromorno*, a ambos lados dos cabezas de querubines le acompañan.

Lámina nº 6: *Tercer luneto del lado del Evangelio*

Este instrumento es un aerófono de doble lengüeta, provisto de cápsula y configurado por un cuerpo de sección cilíndrica en forma de cayado. Modernamente viene aceptándose la denominación española de *cromorno*, pero toda referencia histórica de este instrumento la hallamos bajo la designación de *orlo*. Ramón Andrés afirma que tal vez la primera documentación de la voz de *orlo* sea la perteneciente a un documento de 1550 relacionada con un ministril de este instrumento llamado Tomás López, que prestaba sus servicios en la Catedral de Toledo. Su origen es germánico y francés. Sus características técnicas lo situaban en desventaja con respecto a otros instrumentos de doble lengüeta, principalmente por la posesión de dicha cápsula, que no le permitía más que la emisión de nueve notas fundamentales, lo cual explica la existencia de una familia tan numerosa y su progresivo declive. En el tratado de Michael Praetorius de 1620 se expone un grabado en el que se puede observar la familia de *orlos*³⁸². El *orlo* que porta el ángel músico por su pequeño tamaño podría ser el modelo soprano de esta familia de instrumentos. Este modelo emitía los nueve sonidos desde el sol² hasta el la³.

1.1.6. Tercer luneto del lado de la Epístola

En el tercer luneto se representa un ángel central de cuerpo entero y vestido con túnica tocando un *laúd*, dos cabezas de querubines le acompañan a ambos lados.

³⁸² ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, pp. 348, 349.

Lámina nº 7: *Tercer luneto del lado de la Epístola*

El *laúd* es un instrumento cordófono punteado, provisto de resonador con espalda abombada y mango, cuyas cuerdas están colocadas paralelamente al plano que forman ambos. El origen del laúd parece remontarse al II milenio anterior a nuestra Era, dentro de las civilizaciones sumerias. En el siglo XIII se incorporó al instrumentario cristiano³⁸³. El *laúd* que tañe el ángel músico es el típico renacentista de seis cuerdas que aparece en el grabado del *Livre d'airs de cour* de 1571 de Adrian Le Roy.

1.1.7. Cuarto luneto del lado del Evangelio

En el cuarto y último luneto del lado del Evangelio se representan tres figuras de cuerpo entero y un querubín en el ángulo superior. El ángel central se representa desnudo y con manto tocando una *chirimía*. A su derecha otro ángel toca un *órgano portátil* y a su izquierda otro sostiene un libro abierto.

La *chirimía* puede considerarse como el antecesor del oboe. Las chirimías, de origen oriental, se introdujeron pronto en la música eclesiástica y todavía en las primeras décadas del siglo XVIII quedan testimonio de su uso. Su actividad fue muy intensa a partir del siglo XVI, cuando las Iglesias Catedrales las incorporaron a sus oficios la presencia de ministriles.

El *órgano portátil* data del siglo XII para uso seglar; su generalización no llega hasta el siglo XV y se ha asociado a la música religiosa, como muestra su iconografía, casi siempre en manos de ángeles. Formaba parte de los pequeños conjuntos

³⁸³ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, pp. 259, 262, 264.

instrumentales, en los que la chirimía también se hallaba y su presencia era frecuente en los actos procesionales³⁸⁴.

Lámina nº 8: *Cuarto luneto del lado del Evangelio situado en el trascoro*

1.1.8. Cuarto luneto del lado de la Epístola

En este cuarto luneto se representan tres ángeles, el central de cuerpo entero y vestido con túnica toca un *cornetto*, el ángel situado a su derecha, de cuerpo entero y desnudo toca el *arpa* y el que está situado a su izquierda, también de cuerpo entero, desnudo con manto toca una pequeña *guitarra* renacentista, encima del ángel central se halla una cabeza de querubín.

El *cornetto* o *corneta* es un aerófono de cuerpo curvo, de madera, provisto de una boquilla. Tuvo una gran importancia en la música culta desde el siglo XV hasta final del XVII. La *corneta* desempeñó un lugar de privilegio dentro de los aerófonos, tanto en el ámbito de la música sacra como de la profana, dada su versatilidad y espléndido sonido³⁸⁵. La *guitarra* es un cordófono punteado de la familia del laúd, provisto de resonador y mango independiente, aunque diferenciado de aquél por la posesión de aros y escotaduras y por la constitución plana de su espalda. Existen diversas hipótesis sobre el origen de este instrumento pero todas coinciden en que su antecesor era el laúd. Los ministriles de *guitarra* eran numerosos en las cortes, sobre

³⁸⁴ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, p. 345.

³⁸⁵ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, pp. 154, 155.

todo en las españolas, del siglo XV³⁸⁶. Por las respuestas al Catastro de Ensenada de 1752 sabemos que en Córdoba había tradición de construcción de guitarras, en ese año vivían 6 Maestros guitarreros que cobraban cuatro reales y 3 oficiales que cobraban tres.

Lámina nº 9: Cuarto luneto del lado de la Epístola situado en el trancoro

Entre los dos últimos lunetos del lado de la epístola se encuentra la figura del Rey David portando su cetro a cuyos pies se encuentra el arpa, instrumento con el que en numerosas ocasiones se representa ya que a él se le atribuye el *Libro de los Salmos*. Es el ángel del último luneto situado al lado del Rey David el que toca también este instrumento. También encontramos la figura del Rey David tocando el arpa y cantando en la bóveda del Presbiterio. Es ésta una de las figuras bíblicas que se encuentra dentro de cada uno de los cuatro medallones principales que rodea la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción, titular de la Catedral; está situada justo enfrente de la imagen del Emperador Carlos V, fallecido diez años antes de la construcción de dicha bóveda.

Ángeles músicos rodean la imagen de Ntra. Sra. de Asunción y demás medallones que forman la bóveda hasta un total de ciento veintidós, dos de ellos escondidos detrás del retablo. Todos ellos están vestidos con ricas túnicas y portando distintos instrumentos de viento, exceptuando los que rodean los medallones que están semidesnudos y no todos portan instrumentos sino que algunos llevan partituras. Los instrumentos de viento que podemos encontrar en esta decoración son trompetas, tubas, pífanos, cuernos, trompas, cornetas, chirimías, serpentón y flauta de voz. Los ángeles tocando instrumentos musicales acompañan en numerosas ocasiones a las imágenes y advocaciones. Diríase que es un tema libre para el artista, al no hallarse limitación

³⁸⁶ ANDRÉS, R.: *Op. Cit.*, pp. 240, 241.

iconográfica. El ángel va unido a las advocaciones de gloria. Todo este arte prueba que la música era un medio de expresión fundamental en el campo de las creencias religiosas y en la liturgia.

Lámina nº 10: *El Rey David entre los dos últimos lunetos del lado de la Epístola*

Lámina nº 11: *El Rey David cantando y tocando el arpa en los medallones centrales de la bóveda del altar Mayor*

1.2. Traslado del Coro por la construcción de la nueva sillería

Durante el magisterio de Capilla de Gaitán tuvo lugar la construcción de la nueva sillería del coro de Duque Cornejo. Ya desde el seis de Noviembre de 1730, el Magistral diputado de obras de fábrica de la Catedral expone en las actas la urgencia de una sillería nueva³⁸⁷. Recién nombrado Maestro de Capilla Gaitán, se acuerda que el enlosado del coro sea de losas blancas y negras. Año y medio después ya se habla de que la obra está avanzada y se toman medidas para hacer la tribuna para la música, banco de piedra y facistol.

Itt. En vista de el llamamiento dado ante diem i de informe de los SS. Dippos. De sillería acordo el cavildo que el vanco de piedra negra [...] que a de estar la reja de el choro se haga de la mejor proporción i se le pongan unos embutidos a los dos frentes grandes i de firmeza con pocos perfiles de piedra blanca para que lo hermosteen; i que el fasistol, se haga de un pie mui hermoso i fuerte, para lo que se le a de mandar a el M. haga antes un modelo el que se traiga a el cavdo. y que en los arcos se hagan unas tribunas con sus varandales que sirvan de hermostura, i se quite la indecencia de estar los musicos delante de las sillas de los SS. Capitulares en los días mas clasicos, i para esto sea de traer el cavdo. diseño de el mismo i noticia de el costo que podra tener³⁸⁸.

La construcción de la tribuna de música supone un cambio en la colocación de los músicos, como podemos deducir de la anterior cita. Se construye en la parte superior del coro, junto a los órganos. Se agranda la solería y se añade un barandal para que se puedan situar arriba los músicos junto a los órganos y no estorbar así a los Sres. Capitulares. Se estuvo deliberando si el barandal de la tribuna se hacía de pino de Flandes o de hierro; al final se acuerda que se haga de hierro y se pinte de verde³⁸⁹.

El veintisiete de Mayo de 1754 los Diputados de sillería informan que ésta está preparada para ponerla en el coro. Se da permiso para empezar a colocarla después de la octava del Corpus. Ello obligó al Cabildo a cambiar el lugar de culto, mientras durara la colocación de la sillería. El Coro se traslada a la nave de la Capilla de Villaviciosa. Para los Sres. Prebendados se habilita una sillería baja y para los demás Capellanes se traen bancos. Mientras todo esto se prepara se pone un coro interino en el altar del Santísimo Cristo del Punto. Poco más de un mes estuvo el coro en este altar. El veinticuatro de Julio de 1754 a la hora de vísperas se traslada el coro definitivamente a la nave de Villaviciosa. Mientras tanto en sucesivos cabildos se siguieron tomando decisiones al respecto de cómo debía quedar la sillería y obra del coro. La obra no tuvo interrupción

³⁸⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 74, f. 19 v.

³⁸⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 274, 476, 477.

³⁸⁹ A.C.C.: AA. CC. T. 78, f. 481 v, T.79, f. 9, 9 v, 35 v, 49 v, 202 v. Se temió que al correr los barandales quitando el voleo de la solería donde estaban los órganos podría esto causar perjuicio a dichos órganos.

hasta que se produjo el terremoto de Lisboa el uno de Noviembre de 1755. El día 6 se acuerda suspender dicha obra por la necesidad de reconocer por los peritos los daños producidos por el terremoto. En varias ocasiones hay quejas sobre la incomodidad del coro y sobre el poco espacio que queda libre para que los fieles asistan a las misas y oficios³⁹⁰.

Poco más de tres años se tardó en colocar la nueva sillería. El sábado diecisiete de Septiembre de 1757 se acuerda hacer el traslado del Coro desde la Capilla de Villaviciosa hasta su lugar originario. Después de terminar la campana de la mañana, el Cabildo estaría en la Capilla de Villaviciosa con velas encendidas y se formaría procesión de todo el Coro llevando el Copón del Sagrario y se llevaría procesionalmente al Altar Mayor, cantando la Capilla de Música el *Pangue lingua*. Llegando se haría una oración y se encerraría al Santísimo, se bajaría posteriormente al Coro y se daría comienzo a las horas canónicas desde Prima, con la solemnidad y adorno del Altar de primera clase. Se acordó que hubiese repique el viernes a la víspera y durante la procesión y que se celebrase Misa de seis capas. Se hace especial hincapié en la colocación de los músicos.

*Que los Músicos no suban a cantar a las sillas altas de Sres. Prebendados como lo havían practicado por la indesencia que resultava y el incomodo que daban a dichos SSres. quitándoles la vista del Coro y del Altar Mayor*³⁹¹.

En 1777 se proyecta hacer dos púlpitos de caoba al igual que la sillería. El siete de diciembre de 1778 se traslada el Coro nuevamente a la Capilla de Villaviciosa mientras durase la obra de colocación de dichos púlpitos. El 1 de febrero de 1779 se vuelve el Coro a su lugar, una vez finalizada dicha obra³⁹².

En los adornos de la nueva sillería también hay alusión a distintos instrumentos musicales que portan pequeños niños situados entre las sillas de la sillería alta. En el lado del Evangelio: entre los asientos 16-17 un niño porta un laúd. Entre los asientos 19-20 un niño toca una trompa. Entre los asientos 20-21 un niño toca una chirimía. Entre los asientos 22-23 un niño toca un violín. Entre los asientos 23-24 un niño está cantando. En el lado de la Epístola: entre los asientos 37-38 un niño toca una gaita. Entre los asientos 41-42 un niño toca una corneta. Entre los asientos 44-45 un niño toca una guitarra. Entre los asientos 57-58 un niño toca una zambomba. Por último destacar las dos imágenes de gran tamaño situadas al comienzo de la sillería alta una a cada lado y justo debajo de los dos órganos. Una corresponde a un músico tocando el contrabajo y otro el bajón; llevan los hábitos que usaban los músicos para tocar en las distintas

³⁹⁰ A.C.C.: AA.CC., T. 79, f. 45 v, 104 v, 107 v, 116 v, 217 v, 218, 231 v, 232, 269, 269 v. Duque Cornejo propone dotar de oro fino las molduras del coro. Se decide dorar parte del barandal y sobre los tres medallones de las tres sillas del trono se acuerda que se hagan siguiendo la historia del viejo testamento y que se continúe con esta historia en las demás sillas.

³⁹¹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 227 v, 228 y 228 v. Quince de Septiembre de 1757.

³⁹² A.C.C.: AA. CC., T. 86, f. 409, 409 v, T. 87, f. 219 v, 238, 240 v, 241.

funciones. Estos instrumentos eran los encargados de llevar el bajo de todas las composiciones.

Lámina nº 12: *Ministril de cuerda tañendo un contrabajo en el lado del Evangelio de la sillería alta*

Lámina nº 13: *Ministril de viento tañendo un bajón en el lado de la Epístola de la sillería alta*

1.3. Solemnidad conmemorativa del nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba

En los escritos de Lucas del Pozo y Cáceres de 1863 éste nos describe cómo se celebraba en la Catedral la noche de Nochebuena. Era esta una de las fiestas más grandes de todo el año litúrgico, en ella todos los estamentos de la Catedral se personaban en el Coro y la ciudad esperaba con entusiasmo el estreno de los villancicos compuestos por el Maestro de Capilla para esta ocasión. Como músico que fue de la Capilla nos ofrece su perspectiva personal de la ceremonia con numerosos detalles. Es interesante por la información que nos aporta al respecto, citar esta descripción en su totalidad. Así nos podemos hacer una idea de cómo estaba ocupado el Coro en una gran festividad.

La vigilia de éste por la mañana se cantaba la prima los tres Salmos con toda solemnidad por las voces de los músicos e instrumentistas del coro y concluidos éstos se cantaba la Antífona y los músicos marchaban a la tribuna, se cantaba por el Sochantre en medio del coro la Calenda (y mientras se repartían a los Señores Capitulares ministros del Coro y al convite de eclesiásticos seculares y regulares que asistía en unas bancas preparadas para éstos a los lados del coro) las letras de la Calenda y Villancicos por dos Capellanes de la Veintena con los Infantes de Coro que llevaban azafates de plata donde se contenían muchos ejemplares de Villancicos.

Cuando el Sochantre llega a entonar el párrafo de la Calenda en Belén de Judá el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, todos se ponían de rodillas, hacía el Sochantre pausa, y principiaba la Capilla de música a cantar y tocar la letra de la Calenda que contenía todas las piezas de canto que pueden verse en las impresiones de los Villancicos, concluida la música seguía el Sochantre cantando todo lo que quedaba por cantar de la Calenda hasta su final todo esto duraba por el espacio de hora y cuarto a hora y media; por la tarde se cantaban las vísperas a la hora acostumbrada por la Capilla de música y Salmistas.

En la noche principiaba el repique para los Maitines a las nueve hasta la diez que principiaban los Maitines con el Invitatorio cantando a 4 por Capilla de Música y Salmistas y concluido éste seguían los tres Salmos a canto llano por los Salmistas y concluidos éstos se cantaba la Antífona y versículo y después cantaba en el atril de bronce en punto de solfa un Infante de Coro la lección primera y concluida se principiaba a cantar por la Capilla de música el primer Villancico y concluido éste se seguía a cantar la segunda Lección por un Señor Capitular y concluida ésta se cantaba el segundo villancico y concluida la Tercera se cantaba el tercer Villancico y lo mismo se practicaba en los dos nocturnos restantes, y concluidos éstos se cantaba el Te Deum por los Salmistas acompañados del órgano y después se principiaba la Misa del Gallo la que celebraba el Deán siendo de Evangelio un Canónigo y de Epístola un Racionero y la Capilla de Música la oficiaba con música de facistolillo.

Concluida ésta se principiaban los Laudes cantados por los Salmistas acompañados por el órgano todos los maitines duraban hasta las dos y media de la madrugada.

En todo este tiempo se ponía en medio del coro un gran brasero con una carga de picón de retal de encina y una barreta de hierro servía de paleta de las que sostenían las hojas de los libros de pergamino de facistol.

Después media hora antes de las cinco principiaba la esquila de la torre a hacer llamada, hasta el punto de las cinco que cesaba y se daba principio a la hora de prima y después se decía la Misa de luz, todo esto cantado por los Salmistas y la Misa acompañada del órgano y con esto tenía fin la Nochebuena.

Había varias rondas para conservar el orden, compuestas de Canónigos, Capellanes y celadores como también del Provisor con la Audiencia Eclesiástica toda la noche.

En las Festividades de los días de Navidad, Inocentes, Año nuevo y Reyes se cantaban después de la Epístola y al ofertorio de la Misa todos los Villancicos de la Nochebuena y Calenda y de este modo se festejaba estos solemnes días y que en el día no ha quedado más que una sombra y todo esto lo ha causado los trastornos políticos que todo lo ha desquiciado y tiene con el tiempo que concluirlo si Dios no pone remedio a esto. Quiera S.M. que en mis días no vea tal desgracia³⁹³.

2. Repertorio musical de la Capilla

2.1.El canto llano

Para comprender mejor cuándo actuaba la Capilla de música hay que tener en cuenta en primer lugar el repertorio de música que se cantaba en la Catedral. Por una parte estaba el llamado *canto llano*. Este tipo de repertorio era el escrito en notación cuadrada, sobre cinco líneas o pentagrama. Se cantaba desde la época medieval y era interpretado a voz sola por los sochantres, capellanes de veintena y capellanes perpetuos. El órgano tocaba alternando con el canto llano.

Como ya comentamos anteriormente al hablar del músico Diego de Roxas y Montes, éste escribe en 1757 su libro titulado: “*Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas del canto llano con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Cordoba*”, publicado en 1760. Las directrices que Roxas expone en su tratado serían las que regirían el *canto llano* que se cantaba en la Catedral. Es una obra eminentemente pedagógica que muestra de forma dialogada las preguntas más frecuentes que el Maestro de Canto llano hace a sus discípulos. Su tratado se divide en doce conferencias o capítulos que tratan de todo lo

³⁹³ LUCAS DEL POZO Y CÁCERES, J.: “Solemnidad del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba”. En *Rasgos biográficos y fisonómicos [de cordobeses]*, Córdoba, 1863, en Biblioteca Municipal.

concerniente a su enseñanza y con abundantes ejemplos extraídos del repertorio común que se cantaba en la Catedral de Córdoba.

Conferencia nº 1.- Se nos muestra lo que es el canto llano, la mano de Guido de Arezzo y su explicación, y de las voces, signos, deducciones y propiedades.

Conferencia nº 2.- Nos explica lo que es la clave, su asiento propio y natural y demás señales que se hallan en el canto llano.

Conferencia nº 3.- Se habla del compás, de los movimientos que se hallan en el canto llano subiendo y bajando y de las mudanzas.

Conferencia nº 4.- Explicación del tono, del diapasón y de los intervalos principales.

Conferencia nº 5.- Sobre los ocho tonos, en cuántas partes se dividen, cómo forma cada uno su diapasón, cuántas son las especies de diapasones, cuántos modos de diapasones hay y sobre las cláusulas.

Conferencia nº 6.- Cómo se junta la letra con el punto y modo de cantar en el Coro; qué es neuma y la regla para saber la cuerda de cada tono para entonar los Salmos, Magnificat, Benedictus y versos de los Introitos de las Misas.

Conferencia nº 7: Modo de entonar las oraciones en la misa, vísperas y laudes y en las demás horas; y las oraciones de capítulos, bendiciones, absoluciones, lecciones, profecías, epístolas y evangelios; y todo lo demás que pertenece al Preste, diácono, subdiácono y al coro.

Conferencia nº 8: Modo de cantar los versos y responsorios breves, las Letanías y el *overe deus*.

Conferencia nº 9: Modo de hacer unas vísperas por la cuerda y por el final. Para su práctica se ponen las vísperas de Ntra. Sra. de los Dolores. Las del Corpus; las del Arcángel San Rafael, Custodio de Córdoba, día 7 de Mayo; las de San Pelagio, mártir de esta ciudad, día 21 de Junio; las de San Rafael, 24 de octubre; las de San Martín, Obispo y Confesor, 11 de noviembre; las de los Santos Patronos de Córdoba, San Acisclo y Sta. Victoria, 17 de Noviembre y las Antífonas de Ntra. Sra. que se cantan después de Completas.

Conferencia nº 10: Del modo de cantar los himnos, las secuencias, algunas glorias y credos. Explicación de cómo los modernos puntan y del compás que se debe echar en cada una según el tiempo con que estuviere puntado.

Conferencia nº 11: En la que se ponen para la práctica las misas que tienen secuencias, como la de Ntra. Sra. de los Dolores, la del Domingo de Resurrección, la del Domingo de Pentecostés, la del día del Corpus, la de los difuntos, algunas propias y otras de los comunes.

Conferencia nº 12: Contiene las antífonas, *asperges me y vidi quam*; todos los *Kiries* de los ocho tonos; los de Ntra. Sra., los de ángeles, los feriales de Adviento y Cuaresma, los de las Ferias y Vigilias del año y los de difuntos solemnes y comunes. La *Gloria* para las festividades de la Virgen, la de los ángeles y la de los días dobles mayores y menores. El *Credo* romano, el lusitano y el de las Dominicas e infraoctavas. Los Sanctus y Agnus de las festividades de Ntra. Sra., de las fiestas de los ángeles, los de los días dobles, los de los días semidobles, los de las Dominicas, los de las ferias de Adviento y Cuaresma, los *Sanctus* solemnes y comunes de difuntos y los *Agnus*³⁹⁴.

Documento nº 20: *Detalle de unas de las piezas de la conferencia nº 12 en notación gregoriana*³⁹⁵

2.2. El canto de órgano

Otro repertorio era el polifónico llamado también *canto de órgano*. El 22 de Julio de 1755, en las oposiciones para cubrir la capellanía de San Pedro se nombra examinador de *canto de órgano* a Gaitán y de *canto llano* a Miguel de Hinestrosa³⁹⁶. Este canto era interpretado por los cantores de polifonía entre los que se encontraban algunos Capellanes, los acólitos y niños de coro, unas veces acompañados por los instrumentos denominados *de acompañamiento*, siendo el bajón el más común o sin acompañar a voces solas. Este repertorio se escribía en notación diastemática en los libros corales, situándose la voz de soprano y tenor en la parte izquierda y la de

³⁹⁴ ROXAS Y MONTES, D.: *Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas del canto llano con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Cordoba*, Córdoba, 1760, en Biblioteca Provincial, signatura: 45-108.

³⁹⁵ ROXAS Y MONTES... *Op. Cit.* p. 465.

³⁹⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 232 v.

contralto y bajo en la parte derecha. El bajón solía duplicar la voz de bajo pero su *partichella* se escribía en papeles sueltos. En la gran mayoría de las partichellas de bajón conservadas en el archivo de la Catedral de Córdoba, encontramos las notas escritas en un tamaño mucho mayor que las de los otros instrumentos. Esto hace suponer que se escribirían así para poderlas leer mejor desde el facistol. Muchas de ellas están escritas en un papel mucho más fino que las demás, doblado y a su vez hecho un cuadernillo; en estos papeles podemos apreciar interesantes marcas de agua que no aparecen en otras partichellas.

A este repertorio se le llamaba comúnmente también *música de facistol*. El 8 de Noviembre de 1759 el cabildo de Córdoba recibe una carta de José de Nebra, Maestro de Capilla del Rey remitiendo a éste unas *vísperas de facistol* que había compuesto para la Real Capilla³⁹⁷. El facistol estaba situado en el tercio medio anterior del centro del pavimento del Coro. Tenía forma de pirámide cuadrangular truncada, sostenida por un pie tallado sobre el que gira y donde se abren unas puertecitas destinadas a guardar los libros corales. Se utilizaba una vara de hierro para impedir que se pasaran las páginas. Sobre el truncamiento de la pirámide, un templete alberga en su interior una imagen de una Virgen con el niño en sus brazos en alabastro, parte de la cual está dorada. Sobre el templete y como remate final se halla un crucifijo construido con la misma madera de la sillería. Este facistol no se encuentra actualmente en el Coro sino en una de las primeras Capillas del muro sur, pero podemos observar la marca del lugar que ocupaba en el pavimento de dicho Coro.

Documento nº 21: *Primera página del Himno “Ave maris stella” de Gaitán. Año de 1774*³⁹⁸

³⁹⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 461.

³⁹⁸ A.C.C.: *Libros Corales*, nº 140, f. 63.

2.3. La música a papeles

Por último tenemos *la música a papeles*. Este repertorio era el compuesto por el Maestro de Capilla para las diferentes celebraciones. Se denominaba así porque estaba escrito en papeles sueltos, cada uno pertenecía a una voz o instrumento. El maestro de capilla escribía la partitura general con todas las voces e instrumentos y un copista se encargaba de escribir los papeles sueltos para cada voz o instrumento.

Era este tipo de repertorio el que solía cantar la Capilla de Música acompañada de los instrumentos. En estas composiciones existía una gran variedad de combinaciones vocal-instrumental. El Maestro de Capilla era capaz de componer a la perfección la música polifónica basada en el “*cantus firmus*” gregoriano como la música original “*a papeles*” en latín en un perfecto contrapunto o la escrita en castellano en la que se introducían las novedades compositivas del momento. En las composiciones de Gaitán conviven estos tres lenguajes a la perfección.

Documento nº 22: Partichella del bajo del segundo coro del *Benedictus a 6 de 1756 de Gaitán*³⁹⁹

³⁹⁹ A.C.C.: *Manuscritos de música*, signatura: 19/146.

Documento nº 23: *Partichella del bajón del Benedictus a 6 de 1756 de Gaitán*⁴⁰⁰

Música a papeles era también la *música instrumental*. Como ya comentamos al hablar de los violinistas, era costumbre que todos los jueves y domingos del año se tocaran conciertos por los instrumentistas de la Capilla. Las piezas que se interpretaban eran tocatas, sonatas o conciertos; piezas instrumentales que llenaban huecos de la Misa que no se cantaban como el ofertorio. Se interpretaban en la hora de Tercia. Cuando se contratan los dos músicos de trompa Federico Cudoire y Antonio García Sarriel se vuelve a hablar de esta obligación que tenían sólo algunos instrumentistas.

*“...tocar dichos instrumentos y cualquier otro que sepa, conforme a las composiciones que le hiciere el Maestro de Capilla en que sea preciso tocar uno u otro instrumento para su lucimiento, y asistir y tocar con los demás Ministros en todas las funciones de esta Santa Iglesia, como los Jueves y Domingos del año que se tocan sonatas en el órgano, y a las que igualmente tiene el Cabildo fuera de ella, y a las Pruebas que hiciere el Maestro de Capilla en sus casas i en otra parte adecuada, de las obras que compusiere como está mandado y prebenido por el Cabildo*⁴⁰¹”.

Los Libros de Punto denominan a estos conciertos *renovaciones* por ser éste un trabajo extra que no tenían todos los instrumentistas. Esta es la única referencia que se hace a la música instrumental durante este periodo. Del Maestro de Capilla Gaitán no se conserva ninguna pieza exclusivamente instrumental.

⁴⁰⁰ A.C.C.: *Op. Cit.*

⁴⁰¹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 249.

AÑO	MINISTRILES	nº
1752	Diego Gaetano (violín) / Francisco del Rayo (violín) /Fernando Paniagua (violín) /Antonio Hidalgo (oboe, bajón y flauta travesera) / Manuel Trombesa (trompa, clarín y violín)	5
1753	Gaetano / Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo (oboe y bajón)	6
1754	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Esteban Redel (bajón, violín, violón, contrabajo, trompa y clarín) / Matías Redel (violín, oboe y flauta travesera)	7
1755	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Esteban Redel / Matías Redel	7
1756	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Esteban Redel / Matías Redel	7
1757	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Esteban Redel / Matías Redel / Antonio García Sarriel (trompa y clarín) / Federico Cudorie (trompa y clarín)	9
1758	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie	8
1759	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie	8
1760	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie	8
1761	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie	8
1762	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / José Cobos (bajón, trompa y clarín)	9
1763	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos	9
1764	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos	9
1765	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos	9
1766	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Juan Busquet (violín) /	10
1767	Rayo / Paniagua / Hidalgo / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Blas Gómez (oboe) / Pablo Bárcena (oboe y órgano) / Francisco Javier Merlo (violón)	13
1768	Rayo / Paniagua / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo	11

1769	Rayo / Paniagua / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo	11
1770	Rayo / Paniagua / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo	11
1771	Rayo / Paniagua / Trombesa / Fernando Pardo / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo	11
1772	Rayo / Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo / Juan José de la Peña (violín)	11
1773	Rayo / Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo / Peña	11
1774	Rayo / Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo / Peña	11
1775	Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo / Peña	10
1776	Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo / Peña / Rafael García (contrabajo)	11
1777	Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena / Merlo / Peña / Rafael García (contrabajo)	11
1778	Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena/ Peña / García / Manuel Valls (oboe)	11
1779	Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena/ Peña / García / Valls / Vicente Marín (violonchelo)	12
1780	Paniagua / Trombesa / Matías Redel / Sarriel / Cudorie / Cobos / Busquet / Bárcena/ Peña / García / Valls / Marín	12

Tabla nº 15: *Componentes de la orquesta de la Catedral de Córdoba durante el Magisterio de Gaitán*⁴⁰²

Como podemos observar en esta tabla, a medida que avanza la segunda mitad de siglo, la música instrumental va teniendo cada vez más auge e importancia, pasándose de cinco componentes en 1752 a doce en 1780. El año en que más instrumentistas se registran en la orquesta es 1767 (13), año en que se estrena la nueva sillería del Coro. Los instrumentos que componían estos conjuntos instrumentales eran violín, violón y más tarde violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarín y trompa. El bajón es poco probable que se usase, ya que Antonio Hidalgo deja de aparecer en este conjunto a partir

⁴⁰² A.C.C.: *Libros de Punto*, signaturas: 6019, 6020, 6021, 6022, 6023, 6024, 6025, 6026, s/f.

de 1768. Un año antes dicho músico había cambiado su plaza de oboe por la de bajonista⁴⁰³.

3. Festividades en las que participaba la Capilla de música

Bien es sabido que el año económico terminaba por San Juan Bautista. Esta fiesta tenía una gran importancia en Córdoba porque era por San Juan cuando se renovaban los contratos de alquiler de vivienda o cualquier otro arrendamiento. El Cabildo catedralicio que contaba con fincas y casas, habituado a comenzar los nuevos contratos por estas fechas, también sigue la misma costumbre para puntuar la asistencia de los músicos al coro. No es por ello de extrañar que estos cuadernillos se comiencen a puntuar en el mes de Julio como primer mes del año económico. A los músicos se les pagaba por tercios, cada cuatro meses: primer tercio o *tercio de todos los Santos*: los meses de julio, agosto, septiembre y octubre; segundo tercio o *tercio de carnes tolendas*: noviembre, diciembre, enero y febrero; tercer tercio o *tercio de San Juan*: los meses de marzo, abril, mayo y junio⁴⁰⁴.

Documento nº 24a: *Reverso de la hoja de pago firmado por Mariano Speciali del cobro del primer tercio de 1815*

⁴⁰³ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 196 v, 197, 197 v.

⁴⁰⁴ A.C.C.: *Libros de Punto*, signatura: 6019, s/f, año 1754/55.

Documento nº 24b: *Orden de pago del primer tercio de 1815 a Mariano Speciali, tiple de la Capilla de música*⁴⁰⁵

Por la información que nos muestran los *Libros del punto* podemos conocer en qué festividades participaba la Capilla cantando la “música a papeles”. En estos libros se anotaba la asistencia al coro de sus componentes por el Sr. Puntador. Alonso Romero fue el encargado de hacer los cuadrantes de asistencia de estos libros de punto durante casi todo el Magisterio de Capilla de Gaitán; otros músicos como Diego de Roxas y Antonio Hidalgo también hicieron estos cuadrantes. Se conservan algunos recibos pagados a Alonso Romero por hacer los cuadrantes del Coro en los que se le pagaban 10 reales por cada año.

⁴⁰⁵ A.C.C.: *Cuentas de fábrica*, legajo 7022, s/f.

Documento nº 25: Recibo firmado por Alonso Romero de haber cobrado 10 reales por haber hecho los cuadrantes de asistencia de la Capilla de Sangre de 1767⁴⁰⁶

Documento nº 26: Portada del cuadrante del Coro del año 1771⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ A.C.C.: Obras Pías, legajo 662, s/f.

⁴⁰⁷ A.C.C.: Libros de Punto.

sochantres, capellanes de veintena, acólitos, organistas, entonador y los distintos componentes de la Capilla de música, Maestro de Capilla, cantores e instrumentistas⁴⁰⁸.

Otra fuente en la que se encuentra información sobre las festividades en las que actuaba la Capilla es el “Cuaderno de todo lo que tiene que hacer la Capilla de Música de esta Sta. Iglesia de Cordoba en las festividades de todo el año y algunas advertencias de casos extraordinarios sacados de la practica que ay en dcha. Sta. Iglesia y reducido a este Methodo por Juan Manuel Gonzalez Gaytán y Artiaga Capellán perpetuo de la Sangre y Maestro de Capilla actual de esta Sta. Iglesia. Año de 1754”.

Documento nº 29: Portada del Cuaderno manuscrito por Gaitán en 1754⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ De los cuadrantes de la Capilla de Sangre sólo se conserva algún ejemplar en las cajas de Obras Pías de esta Capilla.

Por esta fuente podemos conocer qué piezas se interpretaban en las distintas festividades, aunque el número de festividades de este manuscrito es menor que el que encontramos en los *Libros de punto*. Ello también es debido a que en los años siguientes a 1754 se incrementaron el número de festividades.

A continuación detallaremos las festividades en las que participaba la Capilla de música. Como las festividades se rigen por el año litúrgico y éste comienza con el Adviento hemos optado por comenzar con Diciembre como primer mes del año litúrgico. En la columna izquierda se encuentran las festividades según los *Libros de punto*, al lado de cada festividad se anota entre paréntesis la hora del día en que se hacía el culto religioso: Tercias (t), Tercias y Vísperas (t v), Festividades con segundas vísperas (v t v) y oficios de Maitines (o). En la columna derecha se anotan las festividades y obras que se interpretaban según el manuscrito de Gaitán de 1754.

3.1. Fiestas fijas

DICIEMBRE

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Purísima Concepción de María ⁴¹⁰ (v t v) 2º día de Octava (t v) 3º día de Octava (t v) 4º día de Octava (t) 5º día de Octava (t) 6º día de Octava (t) 7º día de Octava (t) 8º día de Octava (t) Traslación Virgen María (v t v) Expectación de la Virgen María (v t v) Santo Tomás de Aquino (v t) Vigilia de Nochebuena ⁴¹¹ (t v) Maitines de Navidad (o) Natividad de Ntro. Sr. Jesucristo	Día 8. La Concepción: vísperas solemnes, villancico en la vocación y villancico en la procesión. Misa solemne, un villancico a la epístola y otro al ofertorio. 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. Todos los días de la octava Misa a 8, credo a 4 y dos villancicos a tercia para descubrir y por la tarde para cubrir <i>tantum ergo</i> y <i>admirable</i> Día 10. Ntra. Sra. de Loreto. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y magníficat a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. Misa de octava. Día 15. Día octavo. En la vocación villancico, misa solemne, por la tarde en la procesión <i>ave maris stella</i> , un villancico en el arco de las

⁴⁰⁹ A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 597.

⁴¹⁰ En 1762 al ser proclamada la Purísima Concepción como Patrona de España, el Rey Carlos III escribe al Cabildo mandando que se recen las primeras vísperas y su octava. El Cabildo manda que se impriman estos rezos en los libros de Coro y salterios para su uso. (A.C.C.: AA. CC., T. 81, f. 260, 363, 363 v) Los días de Octava de la Purísima Concepción se comienzan a celebrar con la asistencia de la Capilla a partir de 1766. (A.C.C.: *Libros del Punto*, signatura: 6023)

⁴¹¹ Cuando coincide la vigilia de Navidad en domingo la 1ª víspera tiene los tres salmos acostumbrados y la misa es a 4 como otro domingo ordinario. (A.C.C.: *Obras Pías*, legajo 597)

(t v) San Esteban (t v) San Juan Evangelista (t v) Santos Inocentes ⁴¹² (t v) Traslación del Apóstol Santiago (t)	bendiciones y en la Capilla motete <i>Tuta pulchra</i> . Día 18. La Expectación . Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y magnificat a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. Día 21. Sto. Tomás . Vísperas con himno y magnificat, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4. Día 25. Navidad . Vísperas solemnes, a Maitines <i>invitatorio</i> a 8 y 9 villancicos, misa a 4. 1º día : misa solemne y dos villancicos, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. 2º día : misa solemne y dos villancicos, 2ª vísperas con himno y <i>Magnificat</i> a 4. 3º día : misa a 4 y dos villancicos, 2ª vísperas con himno y <i>Magnificat</i> a 4. 4º día : misa a 4 y dos villancicos.
--	---

Tabla nº 16: *Fiestas del mes de Diciembre*

ENERO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Circuncisión de Ntro. Sr. Jesucristo (v t v) Epifanía (v t v) Ntro. Sr. Jesucristo (v t v) Conversión San Pablo (v t v) San Julián (v t v)	Día 1. La circuncisión . Vísperas a 8, misa a 8 y 2 villancicos de Navidad, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. Día 6. Día de Reyes . Vísperas solemnes, misa solemne y el 1º villancico de Navidad, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. Día 20. El dulce nombre de Jesús . Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.

⁴¹² En el año de 1752 se quejó el Cabildo que con el pretexto del día se hacían algunas cosas con gracia que no eran decentes en la Iglesia y se armó mucha gritería de los que asistieron a la Misa ese día por ver la nueva inventiva. El Cabildo ordena “*que se estorben estas cosas*”. (A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 292 v)

	<p>Día 25. La conversión de San Pablo. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 28. San Julián. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p>
--	---

Tabla nº 17: *Fiestas del mes de Enero*

FEBRERO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Purísima Virgen María (v t v) San Fabián y San Sebastián ⁴¹³ (v t v) Cátedra de San Pedro (v t v) San Matías Apóstol (v t v)	<p>Día 2. La Purificación. Vísperas a 12, misa con instrumentos para la bendición de candelas, motete <i>Lumen ad revelationem</i>, un villancico nuevo para la procesión y al ofertorio, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 16. San Sebastián. Vísperas y misa a 8, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, motete <i>Beatus est</i>.</p> <p>Día 22. La cátedra de San Pedro. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 25. San Matías. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p>

Tabla nº 18: *Fiestas del mes de Febrero*

MARZO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Santos Mártires (v t v) Santo Tomás Apóstol (v t) San Gabriel (v t) San José (v t v) San Benito (v t v)	<p>Día 7. Sto. Tomás de Aquino. Vísperas y misa a 8, motete <i>O Doctor</i> sin 2ª vísperas</p> <p>Día 18. San Gabriel. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y</p>

⁴¹³ En años posteriores aparece esta festividad el 20 de Enero.

<p>Santo Ángel (v t v)</p> <p>Encarnación (v t v)</p> <p>La Anunciación (v t v)</p>	<p>magnificat todo a 4.</p> <p>Día 19. San José. Vísperas en Cuaresma a 4, 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> y si cayere en lunes vísperas a papeles, misa solemne y villancico nuevo, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 21. San Benito. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 22. El Ángel custodio. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 25. La Encarnación. Vísperas en Cuaresma con 1º, 3º y 5º salmo, himno y magnificat a 4 y si cayere en lunes vísperas a papeles, misa solemne, motete <i>Gabriel Angelus</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4 y cuando son las vísperas a 4 las completas del día de la Virgen son a papeles.</p>
---	---

Tabla nº 19: *Fiestas del mes de Marzo*

ABRIL

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
San Marcos (v t v)	Día 25. San Marcos. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i> , misa (tercia con bajones) y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4. En la letanía responde la Capilla, misa ferial a 4 y para acabar la Procesión la antífona del tiempo de Ntra. Sra.

Tabla nº 20: *Fiestas del mes de Abril*

MAYO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
San Felipe y San Jacobo (v t v) La Santa Cruz (v t v)	Día 1. San Felipe y Santiago. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i> , misa y en las 2ª vísperas

San Rafael Arcángel ⁴¹⁴ (v t) Dedicación de esta Sta. Iglesia (v t v) San Fernando (v t v)	<p>himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 3. La Santa Cruz. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 7. San Rafael. Víspera y misa a 12, motete <i>Ingresus Raphael, Te Deum</i>, sin 2ª vísperas.</p> <p>Día 15. San Isidro. Misa a 4.</p> <p>Día 18. La Dedicación de esta Iglesia. Vísperas y misa como en el día de San Rafael, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, motete <i>Santificant Dominus</i>.</p> <p>Día 30. San Fernando. Vísperas y misa como la Dedicación de la Iglesia, motete <i>similavo</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p>
---	--

Tabla nº 21: *Fiestas del mes de Mayo*

JUNIO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
San Bernabé (v t) San Antonio (t) San Juan Bautista (v t v) San Pedro y San Pablo (v t v)	<p>Día 11. San Bernabé. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 24. San Juan Bautista. Vísperas y misa a 12, motete en su Iglesia <i>O sacrum combirium</i>, en la misa motete <i>Audite Insule</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 29. San Pedro. Vísperas y misa solemne, villancico nuevo, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p>

⁴¹⁴ Para celebrar esta fiesta se iluminaba la torre el día de la víspera, día 6, al igual que lo hacían en algunas casas y asistía la Capilla de música. (A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 229 v, 230, 233) La comunidad de Hermanos de San Rafael solicitan al Cabildo en 1754 que esta fiesta sea doble, de primera clase con octava y se le concede. (A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 148 v, 149, 156, 156 v)

Tabla nº 22: *Fiestas del mes de Junio*

JULIO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Visitación de la Virgen María (t v) Ntra. Sra. Del Carmen (v t v) María Magdalena (v t) Santiago Apóstol ⁴¹⁵ (v t v) San Jacobo (v t v) Santa Ana (t v)	<p>Día 2. La Visitación. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 18. Ntra. Sra. del Carmen. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 22. La Magdalena. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa, motete a 4 y sin 2ª vísperas.</p> <p>Día 25. Santiago. Vísperas y misa solemne, villancico nuevo, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno de papeles y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 26. Sta. Ana. Misa a 4, 2ª vísperas, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p>

Tabla nº 23: *Fiestas del mes de Julio*

AGOSTO

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Santa María de las Nieves (v t v) La Transfiguración (t v) San Lorenzo (v t v) Ntra. Sra. de la Asunción (v t v) Octava Asunción (v t v) San Bartolomé (v t v) San Agustín (v t)	<p>Día 5. Las Nieves. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 6. La Transfiguración. Misa a 4, motete <i>Resplenduit factes eius</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 10. San Lorenzo. Vísperas y misa a 12, motete <i>Levita Laurentius</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p>

⁴¹⁵ Es a partir de 1756 cuando la Santa Sede propone decir una misa nueva el 25 de Julio en honor a Santiago, patrono de España y se manda que se diga en Córdoba y su diócesis. (A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 50 v)

	<p>Día 11. San Pedro advincula. Misa y 2ª vísperas, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 15. La Asunción de Ntra. Sra. Vísperas y misa solemne, villancico nuevo, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 22. Día octavo. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 24. San Bartolomé. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 28. San Agustín. Vísperas y misa sin 2ª vísperas pero con vigilia.</p>
--	--

Tabla nº 24: *Fiestas del mes de Agosto*

SEPTIEMBRE

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
<p>Natividad de la Virgen María (v t v)</p> <p>La Exaltación de la Cruz (v t v)</p> <p>Dulce Nombre de María (t v)</p> <p>San Mateo Apóstol (v t v)</p> <p>Virgen de las Mercedes (v t v)</p> <p>San Miguel (v t v)</p>	<p>Día 8. La Natividad de Ntra. Sra. Vísperas y misa solemne, villancico nuevo, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4. Para llevar a Ntra. Sra. <i>Ave maris stella</i>, y el día siguiente en su Capilla <i>Tuta pulcra</i>.</p> <p>Día 14. La Cruz. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 15. El dulce nombre de María. Misa y 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, motete <i>In peri culis</i>.</p> <p>Día 21. San Mateo. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 24. Ntra. Sra. de las Mercedes. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p>

	Día 29. San Miguel. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i> , misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.
--	---

Tabla nº 25: *Fiestas del mes de Septiembre*

OCTUBRE

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
Santos Ángeles Custodios (v t v) San Francisco (v t v) Ntra. Sra. Del Rosario (v t v) San Dionisio (v t) Ntra. Sra. del Pilar (v t v) San Lucas (v t v) San Simón y San Judas (v t v)	<p>Día 2. Los Ángeles Custodios. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 4. San Francisco. Vísperas y misa solemne en su Convento y una Cantada al Santo, 2ª vísperas con 1º, 3º y 5º salmo y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 7. Ntra. Sra. del Rosario. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 9. San Dionisio. Vísperas y misa a 8, motete <i>Gaudet in Celis</i>, sin 2ª vísperas.</p> <p>Día 12. Ntra. Sra. del Pilar. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 18. San Lucas. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p> <p>Día 28. San Simón y San Judas. Vísperas con himno y <i>Magnificat</i>, misa y en las 2ª vísperas himno y <i>Magnificat</i> todo a 4.</p>

Tabla nº 26: *Fiestas del mes de Octubre*

NOVIEMBRE

LIBROS DE PUNTO	MANUSCRITO DE GAITÁN DE 1754
<p>Todos los Santos (v t v) Todos los difuntos (v t v) Patrocinio de María (v t v) San Acisclo y Santa Victoria (v t v) Presentación de la Santa Virgen María (v t v) San Clemente (t) Las Reliquias de San Pedro⁴¹⁶ (t) Desposorio de la Virgen María (v t v) San Andrés (v t v)</p>	<p>Día 1. Todos los Santos. Vísperas y misa solemne, motete <i>Te Gloriosus</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno nuevo a 4 en papeles y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 2. Día de los Difuntos. Misa a 4 y último Responsorio.</p> <p>Día 13. El Patrocinio de Ntra. Sra. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 17. Los Santos Mártires. Vísperas y misa solemne, al ofertorio motete <i>Cum Vincit tormentis</i>, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, para acabar la procesión <i>Sub tuum presidium</i>.</p> <p>Día 21. La Presentación de Ntra. Sra. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 23. San Clemente. Misa a 4 sin 2ª vísperas.</p> <p>Día 26. La invención de los Santos Mártires. Misa a 4, motete <i>Gaudent in Celis</i>, sin 2ª vísperas, después de la misa Letanía y para acabar la procesión <i>Sub tuum presidium</i>.</p> <p>Día 28. Los Desposorios de Ntra. Sra. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4.</p> <p>Día 30. San Andrés. Vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y <i>Magnificat</i> a 4, motete a 4.</p>

⁴¹⁶ Los componentes de la Cofradía de los Santos Mártires de San Pedro solicitan al Cabildo hacer algún acto para el traslado de las reliquias a su nueva Capilla en la Parroquial de San Pedro. Se hace con repique, con iluminación de la torre y con la asistencia de la Capilla de música. El 26 de Noviembre de 1763 el Obispo celebra una misa en la nueva Capilla. (A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 123 v, 124, 127, 136)

Tabla nº 27: *Fiestas del mes de Noviembre*

3.2. Fiestas movibles⁴¹⁷

Todos los **Domingos** desde la septuagésima hasta el de Ramos inclusive y los de Adviento se cantaba: *Et in carnatus* a 4 y *Benedictus* a 8, los demás domingos del año misa a 4 y cuando las antífonas de las 2ª vísperas son *Dixit Dominus* hay *Inexitu*.

El **Miércoles de Ceniza** se cantaba el *Adiubanos* y misa ferial.

El día de **los Dolores** se cantaba vísperas con 1º, 3º y 5º salmo, himno y *Magnificat* a 4, misa a 4, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo, himno y *Magnificat* a 4, Prosa *Stabat Mater* y motete *Posuit me desolatam* a 4.

El **sábado de Pasión y domingo, sábado de Ramos y domingo**, cuando no se reza de Santo doble hay *Vexilla* a 4. El **Domingo de Ramos** se cantaba *Asperges* y *Ossanna* todo seguido, *Gloria Laus*, *Pasillos* a papeles, *et in carnatus* a 4 y *Benedictus* a 8.

El **Miércoles Santo** se cantaba la Primera Lamentación por la Capilla y la 2ª y 3ª a disposición del Maestro, *Benedictus*, el *Quia visitavit* a 4 y el *Miserere* nuevo.

El **Jueves Santo** se cantaba misa solemne, motete *Ego enim* en la procesión, *Pange Lingua* a canto llano y otro por la Capilla en el Monumento, el motete *Hoc Corpus* en tinieblas, 1ª Lamentación por la Capilla, 2ª y 3ª como el primer día, *Benedictus* y *Quia visitavit* a 4 y *Miserere* breve.

El **Viernes Santo** se cantaba el principio y fin de la Pasión a 8, en la procesión *Vexilla* a 4, en tinieblas 1ª y 2ª Lamentación a discreción del Maestro, la 3ª por la Capilla, *Benedictus* y *Miserere* como en el día anterior.

El **Sábado Santo** en la Letanía respondía la Capilla, misa solemne desde el *Gloria*, en las vísperas *Laudate Dominus omnes gentes* y *Magnificat* a 8 y por la tarde *Regina Celi*.

El **1º día de Pascua de Resurrección** se cantaba misa solemne, secuencia *Victime Paschali*, motete *María Magdalena*, las 2ª vísperas con 1º y 5º salmo y *Magnificat* a 4. El **2º día de Pascua** se cantaba por igual misa solemne, secuencia *Victime Paschali*, motete *María Magdalena* y en las 2ª vísperas *Magnificat* a 4. El **3º día de Pascua** se cantaba misa a 4, secuencia a papeles, motete a 4 *Surrexit Christus* y las 2ª vísperas *Magnificat* a 4.

⁴¹⁷ Extraídas del “Cuaderno de todo lo que tiene que hacer la Capilla de Música de esta Sta. Iglesia de Cordoba en las festividades de todo el año y algunas advertencias de casos extraordinarios sacados de la practica que ay en dcha. Sta. Iglesia y reducido a este Methodo por Juan Manuel Gonzalez Gaytán y Artiaga Capellán perpetuo de la Sangre y Maestro de Capilla actual de esta Sta. Iglesia. Año de 1754” (A.C.C.: Obras Pías, legajo 597)

El **sábado in albis** se cantaba himno y *Magnificat* a 4. El **domingo in albis** se cantaba misa a 4 y en las 2ª vísperas himno y *Magnificat* a 4.

Los 3 días de rogaciones se cantaba misa ferial a 4 y *Regina Celi* para acabar la procesión. Si en el tercer día de letanías la procesión no salía a la calle no había *Beatus* a San Sebastián como sucedió en el año 1765.

El **día de la Ascensión** había vísperas solemnes, misa solemne, motete *O Rex Glorie* en nona, 1º y 3º salmo por la Capilla y en las 2ª vísperas 1º y 5º salmo y *Magnificat* a 4.

En la **Vigilia de Pentecostés** había Letanía y misa a 4 y vísperas solemnes. El **1º día de Pascua de Pentecostés** había misa solemne, secuencia *Veni sancte Spiritus* y motete *Cum complerentur*, 2ª vísperas con 1º y 5º salmo y *Magnificat* a 4. El **2º día** había misa solemne, secuencia *Veni sancte Spiritus* y motete *Cum complerentur* y 2ª vísperas con himno y *Magnificat* a 4. El **3º día** se cantaba misa y motete a 4.

En la festividad de **la Santísima Trinidad** se cantaban vísperas y misa a 8, motete *Te Deum Patrem*, y en las 2ª vísperas con 1º y 5º salmo y *Magnificat* a 4.

El **día del Corpus** se cantaban vísperas solemnes y un villancico en la vocación, misa a 8, secuencia y villancico al ofertorio; en la procesión se alternaban los versos, uno por la Capilla, otro de instrumentos, otro de canto llano y en algunos a discreción del Maestro; se canta un villancico en la Iglesia del Espíritu Santo al llegar la Custodia. Se canta Misa a 8 y Credo a 4, si coincide con alguna festividad de 1ª clase el Credo es 8, se canta un villancico a la epístola y otro al ofertorio. Los días que se reza la **infraoctava**, se cantaba secuencia a solo en el órgano y responde el Coro a canto llano y no hay más que un villancico al ofertorio. En las 1ª vísperas se cantaba himno con bajones y *Magnificat* a 4. El **día octavo** se cantaba misa solemne y Credo a 8, secuencia por la Capilla y un villancico al ofertorio, en las 2ª vísperas se cantaba himno a canto llano con bajones como el día del Corpus, *Magnificat* a 8 y se hacía procesión como el primer día cantándose un villancico en el Altar del Palacio Episcopal, en el Sagrario se cantaba el motete *O sacrum combirium* y el *Admirable* todos los días de la octava, para cubrir al Santísimo se cantaba un villancico y el *Admirable*.

4. Casos extraordinarios en los que se requería la actuación de la Capilla de música⁴¹⁸

⁴¹⁸ Extraídos del “Cuaderno de todo lo que tiene que hacer la Capilla de Música de esta Sta. Iglesia de Cordoba en las festividades de todo el año y algunas advertencias de casos extraordinarios sacados de la practica que ay en dcha. Sta. Iglesia y reducido a este Methodo por Juan Manuel Gonzalez Gaytán y Artiaga Capellán perpetuo de la Sangre y Maestro de Capilla actual de esta Sta. Iglesia. Año de 1754” (A.C.C.: Obras Pías, legajo 597) y del “Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba” escritas por el Maestro de Ceremonias y Doctor D. Manuel Ximénez Hoyo, impreso en Córdoba, en la imprenta real de D. Rafael García Rodríguez Cuenca en 1805.

No cabe duda la importancia que tenía la música tanto en el canto de las horas de la liturgia como en las funciones de las diferentes festividades. Además de estas fiestas ya comentadas, los servicios de la Capilla de música eran imprescindibles en algunos casos extraordinarios como procesiones- algunas de ellas ya han sido comentadas al hablar de las festividades- rogativas y acción de gracias, Juramentos y Posesiones de los nuevos Obispos, funerales y exequias y otros casos excepcionales.

4.1. Rogativas y acción de gracias

Cuando se hacía rogativa por alguna necesidad se iba al Sagrario y a la Capilla de Villaviciosa, acabadas las preces cantaba la Capilla *O vere Deus* y *Non sumus digni*, concluido esto el bajón daba el tono para el *Ave maris stella*, que comenzaba el sochantre a canto llano, el 2º verso las chirimías y el 3º la Capilla, hasta llegar a Villaviciosa y allí se cantaba el *Sub tuum presidium*, aunque fuera tiempo de Pascua. Los domingos se hacía rogativa por la mañana y no se cantaban las antífonas de San Sebastián ni de San Rafael.

En el año 1762 hubo rogativas por “*la felicidad de nuestras armas*” y el último día se dijo misa votiva al Santísimo y éste estuvo expuesto mientras se dijo y se reservó con el *tantum ergo* y el *Admirable* cantado por la Capilla.

Como podemos ver se hacían rogativas por múltiples razones; además de la anteriormente mencionada, para conseguir la victoria en tiempo de guerra, se hacían otras por la salud del Rey, del Príncipe, de la Reina o Princesa, por el feliz parto de la Reina o Princesa, por la serenidad, para repeler las tempestades, para el tiempo de hambre y esterilidad, para el tiempo de peste y mortandad, para conseguir la victoria contra paganos, infieles y herejes, para conseguir la paz, para exterminar la langosta y animales nocivos y pedir los frutos de la tierra, por tiempo de terremoto, por falta de agua, para el tiempo de cisma o herejía, por las necesidades espirituales de la Iglesia; en definitiva para cualquier necesidad general o particular del reino o de la ciudad. En estas ceremonias se plasmaba la espiritualidad de un pueblo que tendía su mirada hacia Dios en todo momento de necesidad y que era a la vez agradecido tanto si recibía o no respuesta a sus clamores. La mayor parte de las rogativas que se hicieron durante la segunda mitad del siglo XVIII fueron por falta de agua, por lo que a continuación detallamos la ceremonia.

4.1.1. Rogativa por agua en tiempo de sequía

Esta rogativa duraba nueve días por la mañana y por la tarde y en el primero de estos días se cantaba una Misa votiva, siendo ésta la asignada en el Misal Romano “*pro quacumque necessitate*”. Por la mañana se decían las preces después de la Misa conventual⁴¹⁹ y por la tarde, después de Completas se hacía una procesión a la Capilla del Sagrario. Iban vestidos con ornamentos morados, el Preste, Ministros y Acólitos que

⁴¹⁹ Esta misa conventual se solía decir a las diez en verano y a las once en invierno. (A.C.C.: AA.CC., T. 78, f. 267 v. Siete de octubre de 1751)

conducían la Cruz y los Ciriales. A la tercera estación de la procesión, los Capellanes de Veintena entonaban el salmo *Miserere* de camino a la Capilla del Sagrario, donde estaba el Santísimo expuesto y después se iba a la Capilla de Ntra. Sra. de Villaviciosa. Se tenía mucha devoción a esta Virgen por tener tradición de milagrosa. En las rogativas por falta de agua del cuatro de mayo de 1753, además de la citada procesión se acordó poner en secreto la imagen de Ntra. Sra. de Villaviciosa en el Altar Mayor⁴²⁰.

Son numerosas las ocasiones en que se hicieron rogativas por falta de lluvia: 4/05/53, 7/02/53, 2/05/53, 3/11/53, 29/11/53, 22/01/54, 28/02/54, 2/03/54, 11/03/54, 23/03/54, 15/05/57, 22/05/73, 30/04/73, 6/05/73, 26/10/73, 26/04/75, 26/04/79, 22/04/80, 28/04/80, 9/05/80.

Al terminar la rogativa por falta de agua inmediatamente se celebraba una Misa votiva de acción de gracias por los beneficios obtenidos por la lluvia.

Además de estas rogativas públicas por falta de agua se podían hacer otras “secretas” en las que no intervenía la ciudad sino que partían de la iniciativa del Cabildo ante una necesidad manifiesta. La ceremonia no se diferenciaba mucho a la anteriormente expuesta, sólo que después de ir a la Capilla de Villaviciosa se volvía de nuevo al Coro diciendo las Antífonas y oraciones al Patrón de España Santiago Apóstol, y a los Patronos cordobeses San Acisclo y Sta. Victoria, tanto por la mañana como por la tarde después de Completas⁴²¹.

4.1.2. Acción de gracias por algún beneficio público

Si se daba gracias a Dios solemnemente dentro de la Catedral por cualquier motivo, había repiques durante tres noches consecutivas, o menos si así se determinaba y al día siguiente a la primera noche, se cantaba una Misa solemne votiva de acción de gracias. Esta Misa podía ser de la Stma. Trinidad, o del Espíritu Santo, o de la Virgen, según rúbrica o de aquel Santo en particular por cuya mediación se creía haber conseguido el beneficio. En esta Misa solemne estaba el Santísimo expuesto y al finalizar ésta se entonaba el “*Te Deum*”, como costumbre antigua de esta Iglesia, por la Capilla de Música. En el Coro todos debían estar de pie durante dicho himno.

4.2. Procesiones

La procesión del Corpus era la más grande que se hacía en todo el año; dedicaremos el final de este apartado a describir la ceremonia, pero también se hacían todos los años otras a distintas Iglesias de la ciudad como la del 7 de mayo **a la ermita de San Rafael**. La procesión que se hizo el año 1755 a esta ermita fue de la siguiente forma, según cuenta el manuscrito de Gaitán de 1754: El sochantre entonó la letanía de los santos y la Capilla fue respondiendo; después de cada jerarquía de santos se cantó el *Overe Deus* y *Non sumus digni* seguido. Cuando se llegó a la ermita se empezó la misa

⁴²⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 433.

⁴²¹ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f. 38, 38 v. Veintinueve de noviembre de 1753.

sin finalizar la letanía ni decir las preces. La misa tuvo Credo y se cantó el motete del santo al ofertorio; acabado éste, el Preste entonó el *Te Deum laudamus* y lo cantó la Capilla *a papeles* e inmediatamente cantó la Capilla a 4 la antífona *Princeps Gloriosissime*, a la vuelta vino la veintena cantando himnos y entre verso y verso tocaron los instrumentos marchas. Después que se llegó a la Iglesia se cantó el *Sub tuum presidium* y se finalizó la procesión. Esto se hizo por el terremoto que hubo ese año el día de todos los santos cuando estaba cantando la Capilla el Credo de la misa mayor. En 1761 se transfirió la festividad de San Rafael y mandó el Cabildo que se hiciese la Procesión anual en un día propio y se rezó y hubo fiesta de todas capas, tercia con bajones y procesión claustral.

Otra procesiones importantes eran la del 24 de Junio, festividad de San Juan Bautista, **a la Iglesia de San Juan de los Caballeros**; la del día 26 de noviembre **a la parroquial de San Pedro**; o la del 17 de noviembre **al convento de los santos Mártires**. En todas ellas, tanto en el transcurso de la procesión como en la misa en su Iglesia, tenía la Capilla un papel fundamental.

El día de todos los Santos, cuando la procesión entraba en el Coro, cantaba la Capilla de música el *tantum ergo* para descubrir el Santísimo y acabada la misa entonaba el Preste el *Te Deum laudamus* y lo cantaba la Capilla; acabado éste, el Preste decía las preces y oraciones a las que respondía la veintena e inmediatamente después cantaba la Capilla el *tantum ergo* para cubrir al Santísimo y el *Admirable*. Si el Santísimo permanecía en el sagrario durante las 4 horas no había *Admirable* y los instrumentos tocaban una canción para cubrir.

El domingo de la infraoctava de la Concepción, que no había órgano, después que el Preste cantaba la antífona del *Benedictus* seguían las chirimías el 1º verso y la Capilla el 2º y así iban alternando. Para recibir la procesión tocaban los instrumentos hasta que salía el Preste a descubrir y se oficiaba una misa con órgano como los demás días de la octava.

4.2.1. Procesión general de rogativa

Esta procesión se solía hacer por alguna pública y urgentísima calamidad sucedida en la ciudad. La Campana daba la señal una hora antes. Las Comunidades y Cofradías, precedidas cada una de su Cruz y Ciriales y vestidos todos los Ministros que los conducían con ornamentos morados, se formaban en la nave del Sagrario, al igual que el día del Corpus. Una vez concluida la hora de Sexta y pasado el aviso a la Ciudad, bajaba el Preste en medio de los Ministros sagrados, precediendo los demás con la Cruz y los Ciriales y se comenzaban las letanías de los Santos al igual que la procesión.

El Cabildo salía por la puerta del Coro cantando dichas letanías y la procesión se dirigía por la puerta de Sta. Catalina, plazuela de los Abades, Pescadería, calle del Potro y puerta de Baeza al Santuario de Ntra. Sra. de la Fuensanta. Allí entrando el Cabildo, subía el Preste con los Ministros de Altar, y arrodillados todos se concluían las letanías, añadiendo después las preces, según la necesidad que se padeciera y comenzándose por

los versículos y oraciones de la Virgen y de San Rafael (de éste por no hallarse presente su imagen y de aquella por seguirse inmediatamente su conmemoración). Una vez concluidas las preces el Preste bendecía el incienso e incensaba la Sta. Imagen de Ntra. Sra., cantándose mientras por la Capilla de Música la Antífona “*Sub tuum presidium*”: dos Seises decían el versículo de la Virgen y el Preste la oración.

A continuación el Sochantre entonaba la letanía de la Virgen, estando todos de rodillas hasta el versículo “*Sancta María*”; cantando éste, se levantaban todos. Convidados por el Maestro de Ceremonias llegaban cuatro Sres. Capitulares, dos Canónigos y dos Racioneros enteros que tomaban en sus hombros la Sagrada Imagen de Ntra. Sra. y sacándola de la Iglesia la entregaban a otros cuatro Sres. Veinticuatro (convidados igualmente) y la conducirían por toda la estación. Se continuaba con rito doble la citada letanía y concluida ésta se cantaba alternativamente en tono grave y pausado por la Capilla de Música y la Veintena los Salmos “*Nisi Dominus*” y “*In convertendo*”, los cuáles se iban repitiendo si sobraba tiempo hasta llegar a la Parroquia de San Pedro, por cuya puerta pasaba la procesión a la calle del Poyo sin entrar en la Iglesia.

Después que el Cabildo llegaba a la citada Parroquia de San Pedro se detenía un poco la procesión y el Preste con los Ministros, Maestro de Ceremonias, Acólitos de Ciriales que le precedían y la Capilla de Música, entraban en la Iglesia, dirigiéndose al Altar del Arca de los Santos Mártires. Allí se bendecía el incienso y se incensaban las Santas Reliquias, mientras que la Capilla cantaba la Antífona “*Vestri capilli*”, dos Seises decían el versículo y el Preste la oración. Concluido esto tomaban las Reliquias ocho Diáconos con dalmáticas moradas y salían por la misma puerta a incorporarse en la procesión delante de la Imagen de Ntra. Sra., el Preste, Ministros y demás se quedaban en la puerta hasta que pasando el Cabildo, se colocaban en sus lugares respectivos.

La procesión se dirigía por la plaza Mayor, calle de Armas, Toquería, calle de la Feria, Cruz del Rastro, Pescadería y plazuela de los Abades a la puerta de Sta. Catalina, continuando en esta estación la misma letanía de la Virgen o comenzándola de nueva si se hubiese concluido. El Sochantre debía procurar que se concluyera en esta estación la letanía antes de llegar o al llegar a la Iglesia.

Cuando la procesión llegaba a la puerta de Sta. Catalina, tomaban las andas de la Virgen los cuatro Sres. Capitulares que la sacaron y la llevaban hasta el Altar Mayor, colocándolas en su lado derecho. Del mismo modo, los Beneficiados que llevaban las Santas Reliquias las subían igualmente y las ponían en el lado opuesto de dicho Altar. Al entrar en la Iglesia entonaba el Sochantre y seguían los Cantores, las Antífonas. Éstas se concluían al llegar el Preste con los Ministros a la grada más baja del Altar Mayor y dichos por dos Seises los versículos, cantará aquel las oraciones correspondientes, con las cuales terminará esta procesión. Todos debían estar arrodillados, tanto en el Altar como en el Coro mientras el Preste cantase las oraciones.

Se tocaba a rogativa en la Catedral y en todas las Iglesias de la ciudad durante la procesión. Tanto la Imagen de Ntra. Sra. como las Santas Reliquias, quedaban expuestas durante nueve días para la pública veneración.

4.2.2. Procesión general de acción de gracias

Esta procesión se realizaba por algún beneficio público y siempre era atribuido a la intercesión de María Santísima, de San Rafael, de los Santos Mártires o de los Patronos de la ciudad, San Acisclo y Sta. Victoria. La procesión se dirigía a la Parroquia de San Pedro con las imágenes de Ntra. Sra. de Villaviciosa y de San Rafael.

Había repiques durante tres noches y dando el aviso acostumbrado a la Ciudad, se reunían en la Catedral las Comunidades y Cofradías con sus Cruces y Ciriales respectivos. Después de nona, estando abajo, a ambos lados del Altar las dos imágenes, se cantaba por la Capilla de Música la primera estrofa del himno “*Ave maris stella*”, estando todos arrodillados excepto los Cantores y Acólitos que portaban la Cruz y los Ciriales. Inmediatamente después cuatro Capellanes de Veintena tomaban las andas de San Rafael y otros cuatro Señores Capitulares, dos Canónigos y dos Racioneros enteros tomaban igualmente las de Ntra. Sra. de Villaviciosa y los conducían hasta la puerta de Santa Catalina. Allí cuatro Señores Veinticuatro, tomaban las andas de la Virgen y las conducían hasta las puertas de San Pedro y allí se las volvían a entregar a los Señores Capitulares.

Durante la procesión se cantaba alternativamente por la Capilla de Música y Veintena el citado himno y otros tales como el Salmo 16 “*Laudate Dominum omnes gentes*”, el cántico “*Benedictus Dominus Deus Israel*” o el himno “*O gloriosa virginum*” entre otros. El recorrido cruzaba las siguientes calles: plazuela de los Abades, Pescadería, calle de la Feria, calle de Armas y plaza mayor de la Parroquia de San Pedro. Allí se colocaban las dos imágenes en dos Altares portátiles a la entrada del Presbiterio, se exponía el Santísimo, se cantaba una Misa solemne votiva de la Virgen y después se volvía de nuevo a la Catedral.

4.2.3. Procesión del Corpus

En la misa conventual de ese día se consagraban dos hostias, una para el sacrificio y otra para la procesión, que se colocaba en un viril. El Santísimo debía estar en el tabernáculo alto, reservado con cortina, durante 40 horas, según costumbre. Concluida la misa los Ministros se retiraban a la sacristía para formar la procesión. Se dejaba la ostia consagrada en el viril, cubierto ya con su caja y un velo, sobre el Altar. Dos o cuatro sacerdotes se quedaban a uno y otro lado a custodiarla. De la sacristía salía el Cabildo con luces encendidas y 8 Capellanes con faroles. Ya en el presbiterio se dirigían al Altar arrodillándose en su primera grada. Un diácono tomaba al Santísimo y lo entregaba al Preste. Éste, acompañado de los Ministros, lo bajaba rezando alternativamente con ellos algún himno o salmo del oficio de ese día, precediéndoles los Capellanes con los faroles de mano, así como cuatro Sres. Racioneros nombrados por el Cabildo para llevar la Custodia, revestidos con todos los ornamentos sacerdotales.

Al llegar a la entrada del Coro, el Preste entregaba el Santísimo al diácono arrodillado. Éste lo colocaba en la Custodia; todos debían estar arrodillados. El Preste incensaba el Santísimo por tres veces. Hecho esto se levantaban todos; los Ministros se colocaban en el lado de la Epístola, dentro del Coro y frente a la Custodia, para que pudiese salir el Cabildo en procesión. Dos Sres. Canónigos y dos Capellanes sacerdotes ayudaban a los cuatro Sres. Racioneros a conducir la Custodia hasta la puerta de Sta. Catalina. En el momento de levantarse la Custodia empezaban los cantores el himno “*Pangue lingua*” y seguían otros del Ritual Romano durante la procesión.

En la puerta de Sta. Catalina tomaban la Custodia los presbíteros nombrados y la procesión se dirigía por el camino acostumbrado hacia la Iglesia de las monjas del Espíritu Santo, donde hacía estación. Durante este camino tanto el Preste como los Ministros no debían ir cantando cosa alguna, sino rezando en voz baja algunos himnos y salmos del oficio.

En la Iglesia del Espíritu Santo se colocaba la Custodia sobre un Altar y arrodillados los Ministros en la grada del presbiterio, se cantaba un villancico por la Capilla de Música. Concluido éste continuaba cantando el “*Tantum ergo Sacramentum*”. Durante esta última canción el Preste incensaba el Santísimo; dos seises cantaban el versículo y el Preste la oración.

La procesión seguía hasta la Iglesia Catedral, en cuya puerta volvían a tomar a hombros la Custodia los seis Sres. Capitulares y los dos Capellanes que la sacaron. La conducían hasta la entrada del Coro, colocándola en el mismo lugar que estuvo antes de la procesión. El diácono incensaba el Santísimo por tres veces; todos debían estar arrodillados. El diácono sacaba el viril de la Custodia y lo entregaba al Preste. Éste, arrodillado y con un paño sobre los hombros, haciendo después genuflexión, y acompañado de los Ministros y demás, subía al Santísimo al Altar, al igual que se bajó.

Si el Santísimo se quedaba expuesto después de esta procesión se hacía lo siguiente:

Al llegar el Preste con el Santísimo a la grada superior del Altar, lo entregaba al diácono arrodillado. Éste lo colocaba sobre el Altar y lo incensaba. Mientras se incensaba el Santísimo, todos arrodillados, empezaba el Coro a cantar el “*Tantum ergo Sacramentum*”. Con la estrofa última “*Genitori, Genitoque*”, dos seises decían el versículo y el Preste la oración. Concluida la oración, al Preste se le ponía otra vez el paño de hombros y acercándose al Altar, tomaba el viril. Con éste en la mano y vuelto al pueblo daba la bendición en forma de cruz. No se cantaba nada durante esta bendición, sólo se tocaba suavemente el órgano como se hacía al tiempo de la elevación en el sacrificio de la misa. Colocado ya el viril sobre el Altar bajaban el Preste y subdiácono la primera grada y se arrodillaban sobre ella. Se le quitaba el paño de hombros al Preste y el diácono tomaba el viril y lo llevaba al tabernáculo bajo por el lado de la epístola con asistencia del Maestro de ceremonias por el lado opuesto. Volvía el diácono y se arrodillaba igualmente sobre la dicha grada del Altar. El Sacristán Mayor corría el velo en el tabernáculo alto. Los Ministros adoraban al Santísimo

levantándose y haciendo de nuevo genuflexión en el mismo sitio con ambas rodillas e inclinando profundamente la cabeza, se retiraban a la sacristía.

Por ser esta procesión la más solemne debía de manifestarse la alegría de los fieles en los vestidos sagrados con que celebraban los Ministros. Todos debían asistir revestidos de capas pluviales de color blanco.

En el día de la octava por la tarde, concluidas las completas, revestidos los Ministros en la sacristía, encendidas las luces del Cabildo, prevenidos los ocho Capellanes que habían de llevar faroles y preparados ya los Sres. Capitulares que debían de conducir la Custodia, salía el Preste con los Ministros bajando la grada superior del Altar Mayor. Hacían genuflexión sobre ella e incensaban el Santísimo arrodillándose. Al momento se corría el velo por el sacristán en el tabernáculo alto y el diácono, entrando por el lado de la epístola, sacaba del tabernáculo bajo el viril que sirvió el día de la fiesta principal sobre el mismo pie y se lo entregaba al Preste, arrodillado y con paño sobre hombros. Se bajaba el Santísimo a la Custodia y se colocaba del mismo modo que se hizo dicho día.

Se hacía procesión alrededor de la Iglesia, haciendo estación en el Altar que había dispuesto delante del Palacio Episcopal. En él se depositaba la Custodia y se cantaba un villancico por la Capilla de Música. Concluido éste, continuaba cantando el "*Tantum ergo*". El Preste incensaba el Santísimo de rodillas mientras dos seises decían el versículo y el Preste la oración.

La procesión seguía hasta el Sagrario. El Maestro de ceremonias invitaba a los dos Sres. Canónigos más antiguos para que incensasen el Santísimo, arrodillados en la primera grada del Altar, fuera de las verjas, mientras se hacía la ceremonia de bendición. La Custodia se colocaba en medio de dicha Capilla y arrodillados todos, el diácono sacaba el viril y lo entregaba al Preste arrodillado y con un paño sobre los hombros. Éste, con los Ministros subía hasta el Altar. En la grada más baja, dentro de las verjas, entregaba de pie el viril al diácono arrodillado, quien lo colocaba sobre el Altar en el pie portátil. El Preste incensaba al Santísimo mientras la Capilla de Música cantaba el "*Tantum ergo*". Dos seises decían el versículo y el Preste la oración. Concluida ésta se volvía a poner el paño de hombros y subiendo al Altar tomaba el Santísimo y vuelto al pueblo daba su bendición.

Acabada la bendición ponía el Preste el viril sobre el Altar y bajando a la grada más baja con los Ministros, se arrodillaba en ella y se cantaba el "*Admirable*", según loable costumbre de nuestra España. Concluido éste, se reservaba el Señor cerrándose las puertas del Sagrario por el Sacristán. Los Ministros tomaban sus bonetes y se retiraban a la sacristía.

En el año 1761 no salió la procesión de la octava del Corpus por la calle y no hubo villancico por no haber altar en la Iglesia. Fue la procesión por el arco de las bendiciones y siguió arrimada a las Capillas por el cautivo y nave del Sagrario finalizándose como siempre con el motete *O sacrum convivium* y el *Admirable*. El día

octavo del Corpus se empezaba el motete cuando entraba en el Sagrario el primer Canónigo.

4.3. Juramento y posesión del nuevo Obispo

En el Juramento de los Sres. Obispos asistía la Capilla en la puerta del Perdón y cantaba *a fabordón* la antífona *Ecce sacerdos magnus*, después en el Coro entonaba el Preste el *Te Deum laudamus* y seguía la Capilla a papeles. La Capilla respondía a la bendición episcopal y los órganos continuaban tocando hasta que salía del Coro su Ilustrísima.

En las posesiones de los Sres. Obispos se avisaban a todos los músicos y se les daba a cada uno media libra en la puerta del Cabildo y al Maestro una libra. Después de formarse la procesión en la puerta del Cabildo cantaba la Capilla un verso del *Te Deum* a 4 y acabado éste las trompas tocaban una marcha, así se iban alternando hasta que el Cabildo entraba en el Presbiterio. Entonces empezaban a tocar los órganos hasta que el Cabildo salía del Coro.

4.4. Funerales y exequias

Los entierros, vigiliass, misas de cuerpo presente y honras de difuntos se celebraban por regla general a la hora de Maitines para que no coincidiera con las demás horas litúrgicas⁴²².

En los entierros de Prebendados cantaba la Capilla de música el *Invitatorio* y el *Parce mihi*, con la misa todo a 4, pero no entonaba ni el *Responsorio* ni el *Requiescant in pace* en el entierro.

Cuando fallecía algún Obispo o Prebendado fuera de Córdoba se le hacían los mismos oficios que si se enterrara en esta ciudad y se daba cera. La vigilia comenzaba por el *invitatorio* y en la misa la veintena entonaba el *Laudate Domine omnes gentes* y concluido éste la Capilla cantaba el responso *Ne recorderis* y el *Requiescant in pace* como siempre.

4.5. Otros casos excepcionales

Todos **los días de fiesta** aunque no se rezara del santo por quien era precepto, era la misa a 4 y se oficiaba como domingo y el día que se transfería a canto llano.

Todos **los domingos y jueves que coincidían con la festividad de algún santo** de quien se cantaba motete no había concierto de instrumentos. Los jueves que había música y se hacía la bendición, después que el sacerdote subía el Santísimo, los bajones tocaban y seguía el órgano hasta que se reservaba el Santísimo, era entonces cuando la Capilla cantaba el *tantum ergo*.

⁴²² A.C.C.: *Libros de Punto*. Signatura 6019.

En los **domingos del año** que había *Inexitus* se cantaba un verso a canto llano, otro el órgano y otro la Capilla. En los domingos de Cuaresma y Adviento que había órgano la misa era a 4.

Cuando se rezaba de Sta. María un sábado, la misa era a 4 y había órgano.

Cuando se decía alguna misa votiva no había Credo y se cantaba un motete del santo de quien fuera la fiesta.

En el año 1756 coincidieron las 2ª vísperas de Ntra. Sra. del Rosario con las 1ª de San Francisco y mandó el Cabildo, por acuerdo del 1 de Octubre de ese año, que las vísperas del Coro fuesen a canto llano y que la Capilla de música asistiese a San Francisco.

En los días que había **villancico al ofertorio** éste no se comenzaba hasta que entraban los últimos canónigos en el Coro, cuando venían de la ofrenda, pues cuando no la había, éste se cantaba cuando se acababa el Credo.

Las completas del día de la Encarnación se oficiaban de la siguiente forma: el *Jube domne* lo decía un niño de Coro y seguía todo igual que todos los días hasta el *Cum inbecarum* que era a papeles, el *Unte Domine* que era a fabordón, el *Qui hábitat* a papeles, el *Ecce nunc* a fabordón, el *Miserere* con bajones, el *Ec Lucis* a papeles, el *Nunc dimitis* a papeles, el *Salvanos* con bajones, el *Ave Regina* a papeles; las demás respuestas eran con los bajones. Cuando la Encarnación caía en Semana Santa no había música en la misa.

Cuando **la Natividad** caía en sábado no se cantaba el *sub tuum presidium*, pero si era domingo, el sábado sí se cantaba en el crucero y mientras el Cabildo subía al Presbiterio tocaban los instrumentos como todos los sábados.

Cuando **la Purificación** caía en domingo sexagésimo se hacía aquel día la bendición de candelas y en ella se cantaba el motete *Lumen ad revetationem* y en la procesión se cantaba el villancico y el *sub tuum presidium* como siempre, recibían los instrumentos y después seguía la misa del domingo y en ella se cantaba el *et incarnatum* y el *Benedictus*. El día que se rezaba esta festividad se repetía el villancico en el ofertorio.

El año 1771 cayó **la fiesta de la Dedicación de la Iglesia de Córdoba** el viernes inmediato al Corpus y el siguiente sábado San Fernando. En las 2ª vísperas del Corpus se hizo la conmemoración de la Dedicación y se oficiaron el 1º y 5º salmos, himno y *Magnificat* a 4 y la conmemoración con bajones y lo mismo se hizo en las 2ª vísperas de la Dedicación por no tener San Fernando más que conmemoración que también se cantó con bajones.

Bendición del Perdón para la proclamación de los Reyes. Cuando el Cabildo entraba en el Coro al llegar su Ilustrísima comenzaban a tocar los órganos alternando hasta que salía el Obispo ya revestido. Llegando al arco de las bendiciones entonaba el

Obispo el *Te Deum* y seguía la Capilla a fabordón de 4º tono, tres o cuatro versos y después comenzaban los instrumentos a tocar las marchas hasta que llegaba el Obispo a su sitio donde decía dos oraciones que eran respondidas por la Capilla, como también a la bendición, y acabada ésta comenzaban los órganos alternando hasta que salían los representantes de la ciudad del Coro.

SEGUNDA PARTE

JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA: SUS VILLANCICOS Y CANTADAS

CAPÍTULO I

DATOS BIOGRÁFICOS⁴²³

1. Infancia, primeros años y magisterio en Segovia

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga nace en Córdoba en el año 1716. Sus padres eran Bartolomé González Gaitán, natural de Pedro Abad (Córdoba) y Ana Luisa de Arteaga, natural de Córdoba. Su madre se había criado en la barriada del Campo de la Verdad⁴²⁴, en el seno de una familia humilde. Su abuelo materno, Alonso Pérez Oga, era agricultor. Por otro lado, su padre, de pequeño había sido acólito de la Iglesia parroquial de Pedro Abad⁴²⁵. Gaitán es bautizado en la parroquia de *Omnium Sanctorum*⁴²⁶ el veinticuatro de Junio de dicho año con el nombre de Juan Manuel Luis Antonio, por el reverendo Luis de Medina y Vargas, rector de la mencionada Iglesia, siendo sus testigos, Pedro de Valenzuela y Miguel de Silva. De los siete hijos que tuvo este matrimonio, Juan Manuel ocupaba el sexto lugar⁴²⁷.

⁴²³ Parte de esta biografía se publicó en la Revista *Ámbitos*. (ONIEVA ESPEJO, M^a A.: “Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de Capilla cordobés entre épocas (1716-1804)” en *Revista Ámbitos*, n° 25, 2011, pp. 97-104.

⁴²⁴ Por esta época el barrio del Campo de la Verdad pertenecía a la collación del Espíritu Santo.

⁴²⁵ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: *Expedientes de Limpieza de Sangre*. Legajo n° 7528.

⁴²⁶ *Esta parroquia pertenecía al barrio de San Juan y Omnium Sanctorum. En dicho barrio había dos parroquias: la de San Juan, llamada comúnmente de los Caballeros y la de Omnium Sanctorum. Esta última estaba situada en la plazuela de San Felipe, y su nave central era lo que actualmente es la fachada de las casas que hay entre la calle del Tesoro y el ensanche para ir a Pérez de Castro. Las dos fueron mezquitas en tiempos de los árabes, y ambas fueron erigidas en parroquias por San Fernando después de la conquista de Córdoba. El trece de febrero de 1779, el obispo, Agustín de Ayestaran, las refundió en una, uniendo también sus archivos. Las causas de esta unión fueron, por una parte, la necesidad de importantes obras en Omnium Sanctorum y lo reducida que era su feligresía.* (Ramírez de Arellano, T., *Paseos por Córdoba*, 1976, p. 451)

⁴²⁷ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JUAN Y TODOS LOS SANTOS (STMA. TRINIDAD): *Libros de Bautismo de Omnium Sanctorum* (BAU-O.S.), n° 005, f. 462v. Fueron sus hermanos: Pedro José, bautizado el 14 de julio de 1700 (BAU-O.S., n° 005, f. 327), José Antonio, bautizado el 9 de Julio de 1701 (BAU-O.S., n° 005, f. 335), Agustina Ventura, bautizada el 8 de Agosto de 1708 (BAU-O.S., n° 005, f. 405), Rafael Francisco, bautizado el 26 de Julio de 1710 (BAU-O.S., n° 005, f. 416v), Antonio Pedro Francisco, bautizado el 27 de Octubre de 1712 (BAU-O.S., n° 005, f. 437v) y Miguel Francisco del Ave María, nacido el 31 de Octubre de 1718 y bautizado el 8 de Noviembre del mismo año (BAU-O.S., n° 005, f. 428v).

ÁRBOL GENEALÓGICO DEL MAESTRO GAITÁN

En las actas capitulares del catorce de mayo de 1725 aparece Gaitán como aspirante a mozo de coro, a la edad de 9 años. Antes de entrar a dicho coro cumple con el estatuto de limpieza de sangre, que era requisito indispensable para entrar a servir en la Catedral⁴²⁸. Por aquel entonces era Maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba Agustín de Contreras. Tuvo por maestros de *canto de órgano*⁴²⁹ a Pedro Millán⁴³⁰ y a su muerte a Francisco del Rayo, violinista de la Catedral, y de *canto llano* al sochantre Pedro Corchado⁴³¹. En el año 1728 solicita al cabildo los 15 ducados que cobraba Pedro de Hinestrosa “*para irse adelantando en el canto de órgano, en que ya hábil sirve en la música*”⁴³². Esto demuestra que ya por entonces colaboraba cantando con la Capilla en las celebraciones.

Tenemos constancia de que su hermano, José Antonio González Gaitán, quince años mayor que él, entra también en la Catedral como Capellán de la Veintena el

⁴²⁸ A.C.C.: *Actas Capitulares*, T. 73, f. 105.

⁴²⁹ Por *canto de órgano* se entendía cualquier tipo de polifonía.

⁴³⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 220. Veintisiete de Septiembre de 1726.

⁴³¹ A.C.C.: AA. CC., T. 75, f. 514 y 514v. Treinta de Enero de 1736.

⁴³² A.C.C.: AA. CC., T. 73, 365v. Veinte de Octubre de 1728.

diecinueve de agosto de 1729⁴³³. Desempeña este cargo hasta el 26 de enero de 1734 que se marcha de vicario a Guadalcázar⁴³⁴. No es este el único caso de parentesco entre los músicos de la Catedral, en esta época era bastante frecuente.

Debió de destacar en sus estudios porque en el año 1734, con 18 años, pide ayuda de costa para ir a Italia, con el fin de dedicarse mejor a la música y composición⁴³⁵ y se le conceden 200 reales de vellón para que pueda hacer este viaje⁴³⁶. Se dan otros casos de músicos que solicitan ir a la corte de Madrid para aprender a tocar algún instrumento y el cabildo era el encargado de costear el viaje y la estancia, manteniéndole al músico su puesto hasta su vuelta⁴³⁷. Esta preocupación del Cabildo por sus jóvenes promesas no es exclusivo de los músicos, también a los colegiales del seminario de San Pelagio se le conceden becas para estudiar en Bolonia y Salamanca⁴³⁸. Pero el caso de Gaitán es especial. A ningún otro músico se le manda a Italia, aunque hubo alguno que lo solicitó⁴³⁹. Este es uno de los datos que aparece erróneamente en la publicación de Soriano. Según él, “*D. Manuel Gaytán y Arteaga, también estuvo en Italia por los años de 1748*”⁴⁴⁰. Fue en el año 1734 cuando viajó a Italia. En el año 1748 ya era Maestro de Capilla en la Catedral de Segovia y en sus actas capitulares no consta que pidiera un permiso especial para este viaje, por lo que difícilmente pudo ir a Italia en 1748. Se sigue constatando la fecha de Soriano en las publicaciones de Martín Moreno: “*Soriano Fuertes anota que González Gaitán estuvo en Italia –por los años de*

⁴³³ A.C.C.: E. L. S., Legajo nº 7541.

⁴³⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 326. El 19 de Septiembre del año 1764 vuelve a aparecer en las actas como presbítero y Prepósito de San Felipe Neri. Era el encargado de entregar las certificaciones de los músicos de la Catedral que habían hecho ejercicios espirituales para ordenarse de sacerdotes. (AA. CC., T. 82, f. 262)

⁴³⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 74, f. 327. Treinta de Enero de 1734.

⁴³⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 74, f. 328. Once de Febrero de 1734.

⁴³⁷ El veinticinco de Agosto de 1759, José Cobos, mozo de coro pide licencia para ir a la corte de Madrid a aprender a tocar trompa y bajón para servir mejor a la Capilla. El cuatro de Septiembre de ese mismo año se le concede licencia por un año. (AA. CC., T. 80, f. 433v, 437v y 438)

⁴³⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 73, f. 420v y 421. T. 74, f. 64v y 65. T. 75, f. 6v.

⁴³⁹ El trece de Agosto de 1756, el acólito Fernando Ruiz solicita ir a estudiar al colegio de Nápoles la composición, con retención de la plaza y ayuda de costa para el viaje, pero en vista de que no se le concede se marcha de la Catedral, *por no tener voz*, para aprender el oficio de platero. (AA. CC., T. 80, f. 58 y 280v)

⁴⁴⁰ SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850*, tomo IV, Madrid, 1856, p. 175.

1748-, lo cual no tiene nada de extraño⁴⁴¹” y Robert Stevenson: “In 1748 and possibly earlier he was in Italy⁴⁴²”.

Italia y más concretamente Nápoles era en esta época era lo máximo a que podía aspirar un estudiante de música y a sus conservatorios⁴⁴³ acudían músicos de todas las nacionalidades para aprender las novedades compositivas del momento. Fue allí donde Gaitán conoció la ópera bufa y el uso de *turquerías*, que más tarde influirían en el estilo de sus composiciones en castellano.

Tanto a la vuelta de su viaje a Nápoles como en su posterior magisterio en la Catedral de Segovia tomó contacto con la corte de Felipe V en Madrid como atestigua una Misa compuesta en 1739 que fue escrita en Madrid y terminada en Córdoba. La partitura se conserva en un tomo encuadernado y en partichellas sueltas las distintas partes. Al comienzo y final de dicho tomo se anota:

“Misa a 8: con violines sobre, el Pangelingua, hecha en Madrid // año 1739 // de // Dn., Juan Manuel Gaitán //”

“Se, acabo, esta, obra, en Córdoba, A mayor homrra y Gloria de N°. Sr., Sacramentado y de María Stma, de la Piedad; y Sr. Sn. Jph. //”⁴⁴⁴

Las partichellas sueltas están fechadas en 1740. Esta misa se tuvo que seguir cantando muchos años después, siendo Gaitán ya maestro de Capilla porque en los papeles aparece como añadido la palabra “Maestro”:

Documento nº 30: Portada de la partichella del violín 1º de la misa a 8 Pangelingua de 1739

⁴⁴¹ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música andaluza*, Sevilla, 1985, p. 263 y *Historia de la música española, siglo XVIII*, Madrid, 1985, p.

⁴⁴² STEVENSON, R.: ‘Gaytán y Arteaga, (Juan) Manuel’ en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), T. 7, New York, 1980, p. 204.

⁴⁴³ Existían en esta época en Nápoles cuatro conservatorios: Santa María de Loreto, Santa María della Pietà dei Turchini, Poveri de Gesù Cristo y San Onofrio a Capuana.

⁴⁴⁴ A.C.C.: *Manuscritos de Música*, legajo nº 8, carpeta nº 67.

Posiblemente ésta sería su primera obra de envergadura compuesta a su vuelta de Nápoles. Esta dedicación de su obra a María Santísima de la Piedad, enmarcada dentro de la Sagrada Familia, es una constante en todas sus composiciones.

Debió de adquirir gran fama por este viaje, ya que en 1800 todavía se le recuerda cuando en la Capilla Real de Granada se presentan dos músicos para la plaza de Maestro de seises: Juan Guerra y Andrés Orosco. A favor de Juan Guerra se argumenta: *“proponiendo como el mas proporcionado para dicha ocupación a don Juan Guerra, 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, afirmando que en el día por tan buen músico ha tomado mas crédito la capilla de música, y por consiguiente le convidan para mas funciones...”*⁴⁴⁵.

De su magisterio en Segovia se conservan en el archivo de Córdoba dos obras también relacionadas con la corte. Una de ellas es una Misa compuesta por encargo. Al final de la cual se puede leer: *“A mayor onrra y Gloria de María Ssma. De la Piedad Sr. Sn. Joseph y Sr. Sn. Joachin par cuya fiesta se hizo, la q. costó el excllmo. Sr. Duque de Sansisteban en el Rl. Sitio de Sn. Yldephonso hallándose allí la Corte. Año de 1742”*⁴⁴⁶. La otra obra es una Lección 2ª del primer nocturno de difuntos a voz sola con violines sin fechar, que seguramente sería la compuesta en Segovia para la vigilia el día de las honras del rey Felipe V, muerto el nueve de julio⁴⁴⁷ pues al comienzo de la partitura general aparece escrito: *“Lección 2ª del Primer Nocturno de Diffuncios; a voz Sola con Violines. Para las Onrras de Ntro. Rey Dn. Phelipe Quinto (q. Dios haya). Mro. Gaytan”*⁴⁴⁸. En todo el tiempo que estuvo de maestro de Capilla en Segovia sólo una vez consta que le dieran un permiso especial para dedicarse a la composición. El diecisiete de agosto de 1746 le conceden diez días para trabajar la composición de la vigilia y misa de difuntos para el día de las honras del rey Felipe V. Se conserva en el archivo de la Catedral de Segovia una misa de *Requiem* sin fechar que posiblemente pudiera ser la que compuso Gaitán para esta ocasión⁴⁴⁹.

Es el doce de junio de 1741, junto con siete opositores más, cuando aparece como pretendiente al Magisterio de la Capilla de la Catedral de Segovia. Ya por aquel entonces era clérigo de menores. Las actas nos dan cuenta de cómo fue elegido:

... de todos tienen muy buenos informes, así como de su habilidad y suficiencia como de sus modales y buenas costumbres; y que según noticias que han podido adquirir, parece que don Juan Manual González Gaitán, natural de Córdoba, es el que corre con más créditos en su facultad. Lo reciben por

⁴⁴⁵ LÓPEZ CALO, J.: *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. I, Actas Capitulares*, Granada, 2005, p. 49.

⁴⁴⁶ A.C.C.: *M.M.*, legajo nº 14, carpeta nº 106.

⁴⁴⁷ LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela, 1990, p. 239.

⁴⁴⁸ A.C.C.: *Manuscritos de Música*, legajo nº 124, carpeta nº 1175.

⁴⁴⁹ LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música*, Diputación provincial de Segovia, Segovia, 1989, pp. 250-251.

maestro de capilla y acuerdan dar comunicación al señor Nuncio, “mediante haberse interesado con tanta eficacia Su Ilustrísima por este sujeto”⁴⁵⁰.

El veintiocho de junio de ese mismo año, se recibe una carta del Sr. Nuncio “*con las mayores expresiones de agradecimiento*” por haber elegido a su patrocinado. Ese mismo día Gaitán es recibido y entre sus obligaciones se le encarga particularmente las referentes a la enseñanza y cuidado de los mozos de coro, para que “*pronuncien y lean bien las cosas que cantan en el coro*”⁴⁵¹. El cargo de Nuncio lo ostentaba ese año Juan Bautista Barni, que poseía el título honorífico de Arzobispo de Edessa, considerado por todos como una persona dialogante y buen negociador⁴⁵².

También en 1741 oposita para la plaza de maestro de capilla en la catedral de Valladolid dos veces, pero no lleva plaza en ninguna de las dos ocasiones. El dieciocho de enero de 1743 le concede el cabildo veinte días de licencia para ir a opositar al magisterio de capilla de la Encarnación de Madrid, pero tampoco consigue plaza. En 1744 hace oposición al magisterio de capilla de la catedral de Santiago, pero esta vez no tuvo que moverse de Segovia. El cabildo gallego determina que los opositores envíen determinadas composiciones, hechas según criterios concretos que se detallaban minuciosamente en las instrucciones que los delegados del cabildo imponían a los aspirantes. Tampoco obtiene la plaza. López Calo describe lo reñida que estuvo esta oposición:

*La elección resultó complicadísima, pues el elegido tenía que serlo por dos tercios de los votos, y repetida una y otra vez la votación, nunca se llegó a ese quorum, [Gaitán] tuvo siempre muy buena puntuación*⁴⁵³.

Uno de los datos más relevantes de su Magisterio en Segovia es que allí se ordena sacerdote.

*“Juan González Gaitán, maestro de capilla, dice que quiere ordenarse sacerdote y pide que le espiritualicen 700 reales que le faltan para la congrua”⁴⁵⁴ para ordenarse in sacris, con la obligación y carga de que para ganarlos ha de residir en el coro y asistir a las horas y oficios divinos*⁴⁵⁵.

⁴⁵⁰ LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela, 1990, p. 231.

⁴⁵¹ LÓPEZ CALO, J.: *Op. Cit.*, p. 231.

⁴⁵² SIGÜENZA TARÍ, J. F: “La consecución del patronato real en España. El penúltimo intento (1738-1746)” en *Revista de Historia Moderna*, nº 16, 1997, p. 103.

⁴⁵³ LÓPEZ CALO, J.: “González Gaitán [Gaytán] y Arteaga, Juan Manuel” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. V, E. Casares Rodicio (dir.), Madrid, 1999, pp. 764-765.

⁴⁵⁴ Renta anual que debía acreditar un eclesiástico antes de recibir Órdenes Sagradas para garantizar su honesta sustentación. Podía basarse en una pensión (capellanía o beneficio) o en bienes patrimoniales.

⁴⁵⁵ LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela, 1990, p. 237.

El ocho de enero de 1749 se le concede permiso para volver a Córdoba debido a que su salud se encontraba muy resentida. Lo que en un principio iban a ser dos meses de licencia, se convirtieron más tarde, en sucesivas peticiones y con las certificaciones de varios médicos, en seis. Tanto tiempo fuera hizo preocupar al cabildo sobre a quién se debería de encargar los villancicos para el Corpus y las lamentaciones y misereres que debía cantar la capilla en Semana Santa. Con respecto a los villancicos del Corpus, el dieciséis de Abril, recibe el Cabildo carta de Gaitán en la que dice que queda a su cuidado hacerlos y que cuando no pueda los enviará de otro maestro⁴⁵⁶.

En Segovia se conservan veinticuatro obras suyas, todas latinas, pocas realmente, ya que estuvo de maestro de capilla diez años⁴⁵⁷. Algunas de las obras que compone en su estancia en Segovia se conservan en otros archivos, como en la Catedral de Santiago de Compostela, el monasterio de El Escorial y la Catedral de Salamanca⁴⁵⁸. También en el archivo de la Catedral de Córdoba, además de la anteriormente mencionada, se conservan dos misas; una a cuatro y otra a ocho⁴⁵⁹, y un *laudate dñm* a san Blas a seis voces⁴⁶⁰, compuestas durante su magisterio en la Catedral de Segovia.

En los anónimos en castellano del Archivo de la Catedral de Segovia se conserva un villancico de Navidad que probablemente pueda ser del maestro Gaitán⁴⁶¹. La letra coincide con una de las letras de villancicos de Navidad, cantadas en Córdoba en el año 1753. Sólo difiere una parte en la que se nombran pueblos de Segovia en el manuscrito de Segovia, y en las letras de Córdoba se hace alusión a pueblos de Córdoba. Posiblemente este villancico se compuso durante el magisterio de Gaitán en Segovia y posteriormente se arregló para que pudiese servir en Córdoba.

2. Su magisterio en la Catedral de Córdoba

El jueves dieciséis de diciembre de 1751 el maestro de Capilla de la Catedral de Córdoba, Agustín de Contreras, solicita al cabildo le sea concedida su jubilación, en atención a que ha servido a esta Iglesia durante cuarenta y seis años y se encuentra

⁴⁵⁶ LÓPEZ CALO, J.: *Op. Cit.*, p. 241-242.

⁴⁵⁷ LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música*, Segovia, 1989, pp. 248-256.

José Rojo, organista, sustituye a Gaitán cuando marcha a Córdoba, tanto en el cuidado de los mozos de coro como en la “disposición de los papeles”, es decir, en la determinación de qué obras se habían de cantar en cada ocasión (este cargo no implicaba la composición musical), hasta la elección del nuevo maestro, Manuel García Prada.

⁴⁵⁸ LÓPEZ CALO, J.: “González Gaitán [Gaytán] y Arteaga, Juan Manuel”, Casares Rodicio, E. (dir.), en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. V, Madrid, 1999, p. 765.

⁴⁵⁹ A.C.C.: *Manuscritos de Música*, Legajo nº 21, carpeta nº 161.

⁴⁶⁰ A.C.C.: *M. M.*, Legajo nº 24, carpeta nº 176.

⁴⁶¹ A.C.S.: *M.M.*, signatura 103/24.

gravemente enfermo desde hace ya mucho tiempo de la enfermedad de perlesía⁴⁶². Desde Julio de ese mismo año se estaba encargando del gobierno de la Capilla Juan de Peñafiel, ya que Contreras no se hallaba en condiciones⁴⁶³. En el cabildo celebrado el miércoles veintidós de diciembre se le concede a Contreras dicha jubilación y se nombra a Gaitán como su sucesor en el magisterio de la capilla⁴⁶⁴. Martín Moreno erróneamente equivoca la fecha de su nombramiento: “*Agustín de Contreras debió fallecer en 1757*⁴⁶⁵ *pues ese año es en el que ocupa la plaza el maestro Juan Manuel González Gaitán*⁴⁶⁶”.

El lunes diez de enero de 1752 se lee una carta de Gaitán procedente de Segovia en que da los agradecimientos correspondientes por su nombramiento⁴⁶⁷. Como puede observarse en estos datos, para cubrir la plaza de Maestro de Capilla se nombró directamente a Gaitán sin que mediara oposición. Según apunta Vázquez Lesmes, desde comienzos del siglo XVIII se va extendiendo la costumbre en Córdoba de no sacar a concurso-oposición la gran mayoría de las plazas vacantes, ni aun aquellas que lo tenían mandado por estatuto. Existía una gran competencia entre las catedrales y había que aprovechar y llegar a una contratación directa⁴⁶⁸. La obtención del cargo de Maestro de

⁴⁶² A.C.C.: AA.CC.: T. 78, f. 269 v y 270.

Esta enfermedad era muy corriente en esta época y consistía en una debilidad muscular producida por la mucha edad o por otras causas, y acompañada de temblor. Este mismo día, el cabildo preocupado por la situación de la capilla dispone “*que traigan el informe de que sugeto podrá rezevirse de todas las circunstancias dichas que lo hagan digno de esta Ocupación y pueda servir este empleo para en vista de todo determinar lo que más convenga*”.

⁴⁶³ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 231-232. Diecisiete de Julio de 1751.

⁴⁶⁴ El texto de las actas dice así: “*...atendiendo el cavildo al mérito, mucha habilidad en la composizi6n de la música de Dn. Juan Manuel González Gaitán, maestro de capilla y razi6nero con Capa de choro de la Sta. Iglesia de Segovia y a que se crió en esta Iglesia en el número de sus Niños, lo nombro por Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia con título de tal y con el salario de 500 ducados annuos, de los quales se le hagan colativos 100 como congrua de este Obispado, consignados todos en el arca de vacantes de Sta. Inés de donde por una vez se le libren 100 pesos de ayuda de costa para que costee su viaxe*”. (AA.CC., T. 78, f. 271v)

⁴⁶⁵ Agustín de Contreras fallece en 1754 y fue Antonio Caballero y Góngora el que estando de semanero de *Custos Chori* dio parte de su muerte (AA. CC., T. 79, f. 144). El cargo que se denominaba *Custos Chori* o guardián del coro se iba turnando por semanas y lo ostentaban los componentes del Cabildo. La misión del *Custos Chori* era además de poner orden en el coro, informar al cabildo de las bajas que se iban produciendo por muerte o por abandono en las distintas capellanías y sacristías del Patronato de este cabildo (AA. CC., T. 79, f. 183v y 184). Por regla general, este cargo lo ostentaban aquellos Canónigos ya jubilados, aunque en este caso de Caballero y Góngora no es así, y suponía un incremento en sus ganancias. “*Primeramente aviendo visto un memorial que presento el Sor. Dn. Juan de Samaniego, Canónigo Jubilado en que solisita le conceda el Cabildo del gose del Reparto de Semana de custos chori como lo a permitido a todos los Sres. que Jubilados an querido gozar de él...*” (AA. CC., T. 81, f. 70)

⁴⁶⁶ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música andaluza*, Sevilla, 1985, p. 263 e *Historia de la música española, siglo XVIII*, Madrid, 1985, p. 201.

⁴⁶⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 274v.

⁴⁶⁸ VÁZQUEZ LESMES, J. R.: *Op. Cit.*, p. 129.

Capilla de Gaitán es otro de los datos que Soriano publica en su trabajo erróneamente: *“Las oposiciones tan brillantes que hizo al magisterio de capilla de la Catedral de Córdoba, le valieron el que le fuera concedida dicha plaza⁴⁶⁹”*. Por otra parte, Gaitán no llega a Córdoba hasta el jueves diecisiete de Febrero de 1752, por lo que es imposible que hubiera podido opositar. En el memorial que presenta, pide la dispensa del expediente de limpieza de sangre, pues ya lo hizo cuando entró de mozo de coro. El cabildo le autoriza a entrar de inmediato al coro⁴⁷⁰. El cabildo del día siguiente recoge la dimisión de Juan de Peñafiel como Teniente de maestro de Capilla⁴⁷¹.

Antes de que Gaitán llegara a Córdoba, el lunes siete de febrero de 1752, en sesión extraordinaria, el cabildo fija las obligaciones del nuevo maestro de capilla: Que haga todas las composiciones que sean necesarias para el coro, que ponga en orden todas las composiciones, incluyendo las suyas, que se hallan en la librería de música, que asista al Coro en los días de música, con tiempo suficiente para preparar lo que se ha de cantar y tocar, que se encargue de repartir los papeles a los músicos que crea más a propósito, sin necesidad de guardar la antigüedad, que se encargue de ensayar en su casa los conciertos que se tocan los Jueves y Domingos, que por cada día que faltase se le quitarían 12 reales de vellón y que también se podía cantar en alguna ocasión alguna obra de algún Maestro famoso, dispensándole en este caso que sean suyas todas las composiciones⁴⁷². Como se puede comprobar, el cabildo pretende con estas normas

Vázquez Lesmes ofrece como ejemplo el caso ocurrido en 1714 cuando quedó vacante la plaza de organista y se nombró directamente a Francisco Frías, organista de la catedral de Cádiz.

⁴⁶⁹ SORIANO FUERTES, M.: *Op. Cit.*, p. 175.

⁴⁷⁰ A.C.C.: AA.CC., T. 78, f. 282.

⁴⁷¹ A.C.C.: AA.CC., T. 78, f. 283.

⁴⁷² “...que aga todas las composiciones de música que sean necesarias para el coro; que ha de ir archibando estas obras suias en la librería de la música para que se guarden allí, como caudal de ella, habiendo antes reconocido i puesto en orden las que allí se guardan de sus antecesores, para que se conserben con el mismo fin; i para que no puedan eztraerse ni sacarse ni se canten en otras funciones, que en la Capilla de esta Sta. Yglesia, el dicho Maestro conserbe la iabe en su poder; que ha de asistir a el Coro todos los días de música, estando con el tiempo suficiente para preparar las cosas pertenecientes a la función del día, i que en estas i las demás de la Capilla, ha de regirla i gobernarla destinando los papeles a los músicos que fueren a propósito para cada uno sin la presisión de guardar sus antigüedades quando, de obserbarles puede resultar disonancia en lo que se canta, que para que las funciones de música se agan con la seriedad i acierto correspondiente a esta Sta. Yglesia y que para conseguirlo se hagan todas las pruebas necesarias, sea de cargo de dicho maestro hazer en cada semana una Junta en su casa de los músicos instrumentistas que tocan los conciertos los Domingos i Juebes, en la qual se pruebe uno i otro concierto; i qie quando se alla de cantar alguna obra nueva o parezca a el Maestro preciso que se repase alguna, se hagan Juntas en casa de dicho Maestro de los músicos que la aian de cantar, dando quenta de los que faltaren a ellas al Sr. Dean a quien encarga el Cavildo, [...] sobre esta determinación, imponiendoles la pena que le pareciere correspondiente particularmente quando en el coro se echare de ber algun ierro o descuido en los músicos, entendiéndose que hademás de estas pruebas, se ha de continuar en las que se hacen públicas según se ha acostumbrado hasta aquí; que por cada día de música que falte dicho Maestro de Coro se le inpone la pena de doce reales de vellón, que es la impuesta a los músicos que gozan capellanía de Sta. Inés por el cumplimiento del Cavildo, echo en el año de 1601, y para prevenir el caso de que pueda ausentarse, i pretender gozar fuera de este obispado de los cien ducados que se le an señalado colatibos por congrua, se entienda que las dichas penas se le an de cargar en dichos cien ducados; que si llegase a esta Iglesia alguna obra propia para ella de buen

reformular la situación tan decadente de la capilla, tras la larga enfermedad del maestro Contreras.

Además de las obligaciones anteriormente citadas, mientras se hiciera un Colegio para los niños de coro, el Maestro de Capilla tenía la obligación de adoctrinar y enseñar a cantar en su casa dos de los niños de coro, para que pudiesen servir a la Capilla cuando fuese necesario⁴⁷³. Por este trabajo se le pagaban 100 ducados de una de las tres Capellanías de Sta. Inés, reservados para este fin. Cada una de las otras dos Capellanías también disponía de estos 100 ducados para otros dos niños de coro cada una⁴⁷⁴. Estas obligaciones persisten hasta que en 1771 el cabildo de la catedral funda el “Colegio del Santo Ángel de la Guarda”, destinado “*para la manutención, cristiana educación y útil enseñanza de los infantes que sirven en el Coro de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*”⁴⁷⁵.

Uno de los objetivos principales del cabildo en la renovación de la capilla es proveer de buenas voces al coro. Ante la imposibilidad de conseguirlas autoriza al maestro Gaitán a hacer un viaje por tierras castellanas en busca de buenos músicos para la Capilla⁴⁷⁶. En numerosas sesiones capitulares se sigue con detenimiento el viaje y los progresos del maestro Gaitán para la contratación de las tan preciadas voces. Los músicos que se traen a Córdoba a raíz de este viaje son Pascual Bendicho, como segundo tiple, proveniente de las Descalzas Reales de Madrid, José de Fibla, como tenor para sochantre que viene de Cuenca, Felipe como tenor y José Lavarza, como tenor del segundo coro, ambos provenientes de Madrid⁴⁷⁷. Como consecuencia de este viaje cae enfermo:

gusto i de algun maestro de los conocidos por buenos, puede cantarse en el coro dispensando en esta ocasión de la precisión, que le ba inpuesta , de que sean suias las composiciones”. (AA. CC., T. 78, f. 279 v, 280)

⁴⁷³ A.C.C.: AA. CC., T. 79, f.54-70v. Treinta de Enero de 1754. (Reformas sobre las Constituciones de Maestro de Capilla, Músicos y Cantores de la Catedral de Córdoba)

⁴⁷⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 161-163 v. Trece de Marzo de 1764. (Reformas de las Capellanías de Sta. Inés)

⁴⁷⁵ A.C.C.: *Constituciones del Colegio del Ángel de la Guarda, que para la manutención, cristiana educación y útil enseñanza de los Infantes que sirven al Coro de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, ha fundado el Ilmo. Señor Deán y Cabildo de ella, 1771, Legajo M., nº 39.*

⁴⁷⁶ “*Item. teniendo noticia el cavildo que en algunas iglesias avía alguno otro tiple, i alguno otro contratado, de quienes avía buenos informes, i éstos aunque se les ofrece aiuda de costa, no quieren venir a ser oídos, acordó el cavildo dar i dio su comisión a dichos Sres. Diputados para que con el maior secreto dispongan que D. Juan Gaitán, Maestro de Capilla, vaia a oírlos, a quien el cavildo da amplia facultad para que a proporción de sus voces, siendo buenas, pueda ofrecerles el premio, avisando luego que los oiga el cavildo la calidad de la voz, i lo que buenamente quieran, i que a don Manuel, se le libre para los gastos, i se este a lo que a la buelta de [...] a gastado en el Viaje, que después se le dará la gratificación correspondiente”* (AA. CC., T. 78, f. 343)

⁴⁷⁷ A.C.C.: AA.CC., T. 78, f. 388. Cinco de Diciembre de 1752.

“...el cavildo dio su comisión a los Sres. Diputados de dicha arca de vacantes para que luego que dicho Maestro combalesca de la recaída de accidentes que a padecido vean la quenta de los gastos que a echo en dicha comisión⁴⁷⁸”.

En estas contrataciones se vislumbra la predilección del cabildo por los músicos cantores no casados, al igual que sucede en otras catedrales españolas. Se dispensa este aspecto si hay necesidad. La contratación de un tenor de Madrid nos aporta datos en este sentido.

“Item. en atención a otro informe de dicho Maestro de una vos de tenor que ai en Toledo que expresa ser mui buena, aunque pone el reparo de que desea el estado de matrimonio, según los informes le an dado, i en cuiá vista acordó el cavildo, dar comisión a dichos Sres. Diputados para que le escriban a el Maestro, que siendo de buenas circunstancias la vos como lo expresa, no se detenga en traerlo por la escases tan grande de voces qie ai en atensión a que se contenta con quinientos ducados de salario⁴⁷⁹”.

“...i por lo que mira a un tenor que se avía proporcionado en Madrid iamado Dn. Felipe [...] que es sacerdote i de todas las propiedades que se pueden apetecer le paresía sería mui conveniente el traerlo como lo avía dado a entender en la antezedente carta, i oído por el cavildo, se acordó dar comisión a dichos Sres. Diputados para que le escriban a el Maestro que no teniendo tratado con el tenor de Toledo respecto a que quiere tomar estado de matrimonio, procure el traer a el Dn. Felipe, i que le ofresca la capellanía de la sangre i algún mas aumento que se dixo a la prudensia de los Sres. Diputados⁴⁸⁰”.

En sesión ordinaria de dieciséis de diciembre de 1752 se lee un memorial del maestro Gaitán en el que hace presente al cabildo que con el salario que se le ha asignado no tiene para los gastos que conllevaba el empleo, ni para mantenerse *con la decencia correspondiente*⁴⁸¹. En agradecimiento por su buena gestión y para que tenga todos los honores correspondientes a maestro de la capilla de dicha catedral, con fecha de veinte de diciembre de 1752 se le concede la capellanía perpetua de San Acacio (llamada también de la Sangre o del Chantre Aguayo, que fue su fundador)⁴⁸². Esta situación le supondría una mayor seguridad en sus rentas y a la vez una carga de obligaciones tales como Misas, Aniversarios, Vigilias y fiestas en dicha Capilla, más la

⁴⁷⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f.388 v.

⁴⁷⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 361. Doce de Octubre de 1752.

⁴⁸⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 368 v. Treinta de Octubre de 1752.

⁴⁸¹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 396.

⁴⁸² A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 396 v.

obligación de residir en el Coro de la Catedral diariamente a las horas diurnas, excepto Prima y Nona⁴⁸³.

De su segundo viaje en 1766 sabemos que el Cabildo le concedió dos meses de licencia para hacer una promesa en el monasterio de Ntra. Sra. de la Soterraña en Sta. María la Real de Nieva en la provincia de Segovia⁴⁸⁴. Se aprovecha este viaje para encargarle buscar músicos para la Capilla y se le da amplia facultad para contratar aquellas personas que juzgara más oportunas. Los músicos que trae en esta ocasión son el maestro Gaitán procedían todos de Madrid: Mateo Bernia, tiple⁴⁸⁵, Juan Manuel Franco, contralto⁴⁸⁶ y Juan Busquet, violín⁴⁸⁷. En esta ocasión se gratifica al Maestro de Capilla con 9000 reales de vellón por su buena gestión⁴⁸⁸. El tercer viaje en busca de músicos es en 1773⁴⁸⁹. De este último viaje a la villa y corte de Madrid se contrata a Mariano Gerlando de la Concepción Especiali, músico tiple de origen siciliano⁴⁹⁰.

En varias ocasiones es requerido para tomar parte en los tribunales para el acceso a maestro de Capilla. En el año de 1757 se faculta al maestro Gaitán, previa petición de la Catedral de Granada, para ir a aquella ciudad y presidir como único juez en las oposiciones a maestro de capilla a celebrar allí⁴⁹¹. En la Iglesia Colegial de Antequera, con fecha de abril de 1759, queda vacante la plaza de maestro de Capilla, por la promoción de Francisco Delgado a la Catedral de Cádiz. El diseño del examen de oposición es encargado a Juan Manuel González Gaitán⁴⁹², que decide las tres obras en las que deben ejercitarse los opositores. José Zameza y Elejalde es el candidato elegido, de entre los cuatro presentados. En el *Libro de cuentas finales de los caudales de la mesa Capitular* de dicha Iglesia Colegial aparece la cantidad destinada a pagar la

⁴⁸³ A.C.C.: AA. CC., T. 82, f. 155. Trece de Marzo de 1764. (Reforma de las Capellanías de San Acacio)

⁴⁸⁴ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 134. Veintisiete de Agosto de 1766.

⁴⁸⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 146, 146 v, 158, 167 v, 168, 170, 170 v.

⁴⁸⁶ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 152 v, 153.

⁴⁸⁷ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 172, 183 v.

⁴⁸⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 83, f. 170 v. Veinticuatro de noviembre de 1766.

⁴⁸⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 164 v, 165. Treinta de Enero de 1773.

⁴⁹⁰ A.C.C.: AA. CC., T. 85, f. 217, 217 v. Dieciséis de Julio de 1773.

⁴⁹¹ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 165.

⁴⁹² DÍAZ MOHEDO, M. T.: *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*, Antequera, 2004, p. 218.

Las actas del veintiocho de mayo de 1759 nos explican cómo fue la elección: *Y por todos votos quedó nombrado por tal juez al Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, de quien se tienen especiales noticias de su notoria suficiencia, e integridad. Y cometió al presente Secretario le noticie dicha nominación para que admitiendo remita aquellos temas vulgares, y latinos de prosa, y verso, que haya por conducentes para formar concepto, y graduar las habilidades de los que compareciesen.*

intervención del maestro Gaitán en esta oposición; agasajo al maestro de Capilla de Córdoba: trescientos ochenta y dos reales y diecisiete maravedíes (una arroba de chocolate y otra de dulce)⁴⁹³. Nuevamente en la catedral de Granada, al morir el veintitrés de abril de 1775 el maestro Manuel Osete, se convocan oposiciones para sucederle. Se presentaron nueve opositores, cuyas obras fueron enviadas, según la práctica habitual en muchas catedrales españolas, a varios maestros de Capilla. En este caso son los maestros de Toledo (Juan Rosell), de Zaragoza (Francisco Javier García “el Españolito”) y el de Córdoba (Juan Manuel González Gaitán). El informe y graduación de Gaitán lleva fecha del dieciséis de enero de 1777⁴⁹⁴.

Pero no fueron éstas las únicas veces que ejerció como examinador. Durante todo su Magisterio fue el encargado de verificar si los aspirantes a cantores o instrumentistas estaban lo suficientemente cualificados como para poder entrar en la Capilla de Música. No siempre su veredicto se respetaba por el Cabildo, que era el que tenía potestad para contratar a quien le pareciere más conveniente. Como ejemplo podemos destacar la oposición para cubrir la plaza de segundo organista, por muerte de Blas Gascón. Gaitán, después de haberlos examinado, elige a tres de los seis opositores presentados: en primer lugar Antonio Ferreira, en segundo Jaime Torrens y en tercero Francisco Amaya. Francisco Ayala, primer organista y también examinador, corrobora el informe del Maestro de Capilla. No obstante el cabildo vota y sale elegido Jaime Torrens⁴⁹⁵.

De finales de la década de los setenta (entre 1776 y 1779) se conservan en el archivo de la catedral quince composiciones (villancicos y obras en latín) de Francisco Ayala, organista de la catedral. Esto hace suponer que ya por aquellos años Gaitán no puede hacerse cargo de todas las composiciones que necesita la Capilla de música⁴⁹⁶. Por su precaria salud, muy resentida a partir de 1779⁴⁹⁷, solicita y le es concedida su jubilación en sesión capitular de siete de octubre de 1780, *vistas las certificaciones en tres médicos en que aseveran su imposibilidad por sus achaques*. Como maestro de capilla interino se nombra a Dionisio de la Mata, Capellán de San Acacio, quien en uno de octubre de 1781 solicita cierta ayuda *para traer composiciones de misas, villancicos, etc., para que se canten en el Coro*⁴⁹⁸.

⁴⁹³ DÍAZ MOHEDO, M. T.: *Op. Cit.*, pp. 140 y 141.

⁴⁹⁴ LÓPEZ CALO, J.: *Catálogo de música de la Catedral de Granada, Vol. I (Catálogo)*, Granada, 1991, pp. 14 a 16.

⁴⁹⁵ A.C.C.: AA. CC., T. 80, f. 156 y 156v. Veintiuno de Marzo de 1757.

⁴⁹⁶ En la Biblioteca Nacional se conservan Pliegos de letras de los villancicos de Navidad cantados en Córdoba en el año 1779, puestos en música por Francisco Ayala. Signatura: [VE/1308-94 (Colección Barbieri)]

⁴⁹⁷ A.C.C.: AA. CC.: T. 87, f. 330 v. Veintiséis de Octubre de 1779.

En esta sesión capitular se le concede licencia para no asistir al coro hasta marzo de 1780.

⁴⁹⁸ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, pp. 10 y 11.

3. Su actividad en la Catedral a partir de su jubilación

A partir de su jubilación Gaitán no pierde el contacto con la vida catedralicia. Tan es así que en 1785 es nombrado para formar parte en el tribunal de oposición a maestro de Capilla junto con el primer organista Francisco de Ayala y Mateo Bernia, músico Capellán de Santa Inés. De dicha oposición sale nombrado el catalán Jaime Balius y Vila⁴⁹⁹. Sus últimos años, los pasa pidiendo licencias por sus enfermedades. En los distintos memoriales presentados para solicitar *patitur abierto*⁵⁰⁰, además de los achaques debidos a su avanzada edad son de destacar la privación de vista⁵⁰¹ y la sordera⁵⁰².

Documento nº 31: Firma de Gaitán de haber cumplido los responsos de los meses Marzo y Abril de 1783 en la Capilla de San Acacio⁵⁰³

⁴⁹⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 90, f.120v. Nueve de Mayo de 1785.

⁵⁰⁰ Licencia o permiso por enfermedad.

⁵⁰¹ A.C.C.: AA. CC.: T. 94, f. 39v. Veinticuatro de Enero de 1794.

Item: Se leyó un Memorial de Dn. Juan Manuel Gaitan, Maestro de capilla jubilado, pidiendo licencia para no asistir al coro, mediante su notoria privación de vista.

⁵⁰² A.C.C.: AA. CC.: T. 95, f. 91v. Veinticuatro de Enero de 1797.

En vista del llamamiento para oír el informe de los Sres. Diputados de Arcas vacantes de Sn. Acacio, con la parte de su Illma. acerca de la nueva licencia de patitur abierto que solicita el presbítero Dn. Juan Manuel Gaytan, capellan de dicha capilla y Maestro de capilla jubilado de esta Sta. Yglesia por su crecida edad de mas de 80 años, los achaques que padece junto con la notoria ceguedad de vista: oído todo, y votado según costumbre, se acordó continuarle otra licencia y patitur abierto por el tiempo de un año contado desde esta dicha en los mismos términos que hasta ahora se le ha concedido en los anteriores.

No es casualidad que desde el año 1794 al 1797 coincidan las fechas de concesión de dichos permisos, ya que éstos solían durar un año.

⁵⁰³ A.C.C.: Obras Pías, signatura 673.

Ya jubilado continúa ejerciendo sus obligaciones como Capellán que era de San Acacio. Mantuvo el cargo de Mayordomo de dicha Capellanía durante algunos de sus últimos años. A su muerte era él el único Capellán propietario que había en esta Capellanía⁵⁰⁴. En los libros de registro de misas y recados de cuentas de la Capilla de San Acacio en sus últimos años se puede apreciar en su firma su ceguera⁵⁰⁵.

Entre Marzo y Junio de 1802 posiblemente se ordena de fraile y los franciscanos lo acogen en su convento ya que a partir de entonces y hasta su muerte firma los responsos de la Capilla de San Acacio como Fray Bartolomé Gaitán. Quizás tomó este nombre en memoria de su padre que se llamaba así.

Junio				Julio			
Donado 1	Donado 2	Donado 3	Donado 4	Donado 2	Donado 3	Donado 4	Donado 5
Donado 5	Donado 6	Donado 10	Donado 11	Donado 6	Donado 7	Donado 8	Donado 9
Donado 12	Donado 13	Donado 14	Donado 15	Donado 10	Donado 11	Donado 14	Donado 15
Donado 16	Donado 17	Donado 18	Donado 19	Donado 16	Donado 17	Donado 18	Donado 19
Donado 20	Donado 21	Donado 22	Donado 23	Donado 20	Donado 21	Donado 22	Donado 23

He cumplido los responsos de los meses de Marzo, Abril, Mayo, y Junio.

Fr. Bart. me Gaitán

Documento nº 32: Firma de los responsos de Junio y Julio de 1802 de la Capilla de San Acacio

Sobre su muerte son varias las fechas que han ido circulando en distintas publicaciones. Según Soriano: “hasta el año 1785 en que murió⁵⁰⁶”. Según Martín Moreno: “falleció en 1785⁵⁰⁷”. Según Nieto Cumplido: “Falleció en Córdoba en 1800 a la edad de ochenta y cuatro años⁵⁰⁸”. Según Bonilla Cerezo y García Aguilar:

⁵⁰⁴ A.C.C.: Obras Pías, signatura 674.

⁵⁰⁵ A.C.C.: Obras Pías, signaturas 648, 665, 666, 673.

⁵⁰⁶ SORIANO FUERTES, M.: *Op. Cit.*, p. 175.

⁵⁰⁷ MARTÍN MORENO, A.: *Op. Cit.*, p. 263.

⁵⁰⁸ NIETO CUMPLIDO, M.: *Op. Cit.*, p. 10-11.

“Falleció en Córdoba en 1800 a la edad de ochenta y cuatro años⁵⁰⁹. Como consta en el libro de difuntos del Archivo parroquial de la Capilla del Sagrario de la Catedral, Juan Manuel González Gaitán muere el 30 de Junio de 1804 y es sepultado al día siguiente delante de la Capilla de San Acacio⁵¹⁰, de donde era Capellán. Fue entierro solemne con asistencia de tres comunidades de franciscanos: San Francisco, Madre de Dios y Victoria⁵¹¹. Se da cuenta de su muerte en las actas capitulares el día 12 de Julio de ese mismo año⁵¹². Sin embargo en las cuentas de la Capilla de San Acacio de 1804 hay varios documentos en los que se dice que murió el día 29 de Junio⁵¹³. Veo más factible que fuera ésta la fecha de su muerte y se apuntara en la parroquia un día después.

Documento nº 33: Partida de defunción de Juan Manuel González Gaitán

⁵⁰⁹ BONILLA CEREZO, R. Y GARCÍA AGUILAR, I.: *Villancicos de la Catedral de Córdoba (1682-1767) Métricas cadencias clarines sean*, Córdoba, 2002, pp. 175-176.

⁵¹⁰ Esta Capilla se encuentra adosada al muro sur y ocupa el lugar número ocho. La Capilla de San Acacio y compañeros mártires se llamó vulgarmente “de Sangre” o “del Chantre Aguayo” en honor a su fundador. D. Fernando Ruiz de Aguayo que fundó en 1463 seis Capellanías con dos sacristías servideras.

⁵¹¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO: *Libro de difuntos del Sagrario*, T. 9, f. 64.

⁵¹² Las actas capitulares del doce de Julio de 1804 nos describen como sucedió su muerte: “Item, el presente secretario expuso que D. Juan Gaitán capellan de S. Acacio haviendo fallecido en la semana en que se hallava de Custos Chori, parece que por esa circunstancia le corresponde nombrar o proponer capellan sirviente en la capellanía que gozaba dicho Gaitán”

⁵¹³ A.C.C.: *Obras Pías*, signatura 674.

cuatro libretes de mano, todas ellas latinas excepto un “Admirable a dúo” del año 1774. Algunas de las composiciones de su época cordobesa se hallan diseminadas en diferentes archivos españoles e hispanoamericanos. El archivo que contiene mayor número de obras en castellano del maestro Gaitán es el Archivo Arzobispal de Lima en Perú; son veinte el número de piezas que este archivo conserva, todas ellas en castellano, villancicos y cantadas⁵¹⁴. Le sigue en número el archivo de la Capilla Real de Granada, en el cual se conservan diecisiete piezas, de las cuales dieciséis son villancicos. En el archivo del Real monasterio de El Escorial se conservan siete villancicos y cuatro obras latinas. En el archivo de la Catedral de Santiago se conserva un villancico, en el de la Catedral de Salamanca se conserva otro villancico y una pieza en latín. En el archivo de la Catedral de Astorga se conserva una pieza en castellano. Por último en el archivo de la Iglesia Colegial de Antequera se conserva una pieza en latín. Una vida entera de dedicación al servicio de la Catedral de Córdoba y de trabajo incansable se manifiesta en la gran riqueza de sus composiciones.

⁵¹⁴ STEVENSON, R.: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., 1970. En este catálogo de Stevenson aparecen 21 composiciones de Gaitán pero una de ellas está duplicada, el villancico de Pastorela “La noche se va pasando” de 1763.

CAPÍTULO II

EL VILLANCICO

1. Breve recorrido histórico sobre el origen y desarrollo del villancico hasta su apogeo en el Siglo de Oro

Sobre el origen y desarrollo del villancico podemos decir que se remonta a la Baja Edad Media, concretamente hacia mediados del siglo XIII, como un género popular. El término *villancico* viene de las *Cantigas de Vilhao*, galaico-portuguesas que son “ball rodo”, para ser cantadas y bailadas. Los antecedentes directos de estos cantos y danzas se encuentran en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, o en las *Cantigas de Amigo* de Martín Codax, trovador de Vigo. Estas cantigas tenían de común que se componían de un estribillo o refrán que se repetía después de cada estrofa de dos o tres versos. En el siglo XIV existen vinculaciones con los aportes formales del Ars Nova, como el *virelai* y el *rondeaux* franceses, o la *lauda* o *batalla* italianas.

Sin embargo, el origen del villancico también se puede hallar en las canciones trovadorescas, las *jarchas* y sobre todo, el *zéjel* andalusí y el *cosaute* galaico. El origen arábigo-andaluz es defendido por el arabista Julián Ribera en 1912⁵¹⁵. Esta tesis fue rechazada por los principales romanistas europeos. En 1948 Samuel Miklos Stern aporta una prueba definitiva con el descubrimiento de veinte *moaxajas* hispano-hebreas que imitan *moaxajas* hispano-árabes y que concluyen con versos escritos en mozárabe o español antiguo, a los que se denominaba *jarchas*⁵¹⁶. Según Stern, una de las *moaxajas* compuesta por Yósef el Escriba se remonta al siglo XI, por lo que la *jarcha* contenida en dicha *moaxaja* constituye la poesía más antigua de Europa escrita en lengua romance. La mayoría de las *jarchas* tienen como tema a una mujer enamorada que confía a su madre una queja amorosa, por infidelidad o por ausencia del amado. En las cantigas de amigo se repite esta temática. El esquema poético de la *moaxaja* se componía de varias estrofas de cinco versos: los tres primeros con la misma rima, que va variando en las distintas estrofas; el cuarto forma el verso de vuelta, su rima es invariable en todas las estrofas y el quinto verso final o estribillo. (AAABB- CCCBB- DDDBB...) El villancico conservará el verso de vuelta de las *moaxajas*. Samuel Claro⁵¹⁷ afirma que trescientas treinta y tres de las cuatrocientas dos cantigas de Alfonso X el Sabio, se corresponden con la estructura del *zéjel*, con características formales muy parecidas a lo que posteriormente se denominará *villancico*.

⁵¹⁵ RIBERA, J.: *Disertaciones y Opúsculos*, Madrid, 1928.

⁵¹⁶ STERN, S. M.: ‘Les vers finaux en espagnol dans les muwaash hispano-hébraïques’, en *Al-An*, XIII, 1948, p.199-346. Citado en CAPDEPÓN P.: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en el Escorial*, Madrid, 1993, p. 16.

⁵¹⁷ CLARO VALDÉS, S.: “Herencia musical de las tres Españas en América”, en *Revista Musical Chilena* N° 171, Santiago de Chile, 1989, pp.26 y 27.

M^a Esther Grebe⁵¹⁸ considera al villancico renacentista como una forma fija de la poesía lírica más antigua de Europa. Según Grebe, la modalidad medieval del villancico que podemos encontrar en las cantigas, con preferencia por los modos: dórico, lidio y mixolidio, da paso en el Renacimiento a la dicotomía tonal mayor-menor.

Las primeras fuentes para el estudio del villancico en el siglo XV son el *Cancionero de la Colombina* y el *Cancionero de Palacio*. En el *Cancionero de Segovia* se repiten una buena parte de las obras de los otros dos cancioneros. Los villancicos se componían de estribillo-copla-estribillo. Por regla general se mantenía el mismo número de voces tanto en el estribillo como en las coplas. La característica general de estos villancicos primitivos es la no coincidencia de la estructura del texto con la musical⁵¹⁹. En el *Cancionero de Upsala* del siglo XVI se comienza a usar un número más reducido de voces en las coplas que en el estribillo, en prácticamente la mitad de los villancicos. Alternan los temas profanos con los religiosos dependiendo de los autores. Juan Vázquez usa temas exclusivamente profanos, Francisco Guerrero por su parte sólo religiosos. En el *Cancionero de Medinaceli* los temas a tratar son profanos, al igual que en los villancicos de Juan Vázquez.

Como explica Carlos Villanueva⁵²⁰, en el siglo XVI, además de los villancicos que recogen los cancioneros, se transcriben o glosan otros para vihuela o tecla; muchos compositores observan en el villancico un modelo idóneo para la tablatura, tal y como recomienda fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos*, por ser un género muy adecuado para la cifra, precisamente por su tratamiento homofónico.

En el Siglo de Oro, sucesivas influencias flamencas e italianas suponen un mayor auge del villancico. El villancico tiene, en España, la misma importancia que el madrigal en Italia, como típica pieza de música cortesana. A lo largo del siglo XVII el villancico experimentará un proceso evolutivo con la incorporación de nuevas formas. Por otra parte paulatinamente se sacralizará el villancico, llegando a ser exclusivamente religioso a partir de la segunda mitad del XVII. Son de destacar Pedro Ruimonte y Juan Bautista Comes como compositores de villancicos de tema religioso. El villancico profano se pasará a llamar de diferente manera: tono, tono humano o folía.

De la etapa de apogeo del villancico en el Siglo de Oro y de su proyección en la segunda mitad del siglo XVII, Quezada Macchiavello⁵²¹ refiere cinco momentos diferenciados:

⁵¹⁸ GREBE, M. E.: "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica", en *Revista Musical Chilena* N° 107, Santiago de Chile, 1969, p. 7.

⁵¹⁹ Paulino Capdepón pone varios ejemplos para comparar las dos estructuras, el villancico anónimo del Cancionero de Palacio: "*Andad, pasiones, andad*" es uno de ellos. Op. Cit. pp. 20-21.

⁵²⁰ VILLANUEVA, C.: "Villancico", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo 10, E. Casares Rodicio (dir), Madrid, 2002, p. 920.

⁵²¹ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *El legado musical del Cusco barroco*, Lima, 2004, pp. 110 y 111.

- a. Etapa de los cancioneros renacentistas (de los Reyes Católicos a los primeros años del reinado de Felipe II). Pertenecen a este periodo el *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de la Biblioteca Colombina de Sevilla* y el *Cancionero de Upsala*.
- b. Etapa de influencia de los madrigales del renacimiento tardío italiano y de la afirmación y primer auge de los villancicos religiosos (reinado de Felipe II): *Tonos Castellanos* de la Biblioteca de Medinaceli (segunda mitad del siglo XVI); *Madrigali* de Pietro de la Valenzuola Spagnolo (Venecia 1578); las *Ensaladas* de Mateo Flecha “el viejo” (Praga 1581); y las *Canciones y Villanescas Espirituales* de Francisco Guerrero (Venecia 1589).
- c. Etapa de transición temprana del barroco hispano (reinado de Felipe III): *Cancionero de la Sablonara* (1624, “Maestro Capitán” y sus contemporáneos); *Tonos Castellanos* de la Biblioteca de Medinaceli (primera mitad del siglo XVII); el *Libro Segundo de Tonos y Villancicos a una, dos, tres y cuatro voces, con la zifra de la guitarra española a la usanza romana* de Juan de Aranís (Roma 1624); los *Villancicos* de Fray Juan Romero (primera mitad del siglo XVII) encontrados en la Biblioteca de Munich; y los *villancicos policorales* de Juan Bautista Comes, entre otros.
- d. Etapa media del barroco hispano (reinado de Felipe IV): *Tonos Humanos* (mediados del siglo XVII) de la Biblioteca Nacional de Madrid. Inicio del apogeo del villancico catedralicio: Juan Hidalgo, Carlos Patiño y sus contemporáneos.
- e. Etapa plena del barroco hispano (reinado de Carlos II), continuación del apogeo del villancico catedralicio (Sebastián Durón, Tomás de Torrejón y Velasco).

2. El villancico eclesiástico barroco

1.1. Primeras manifestaciones religiosas

Las primeras manifestaciones de villancicos en las fiestas religiosas datan según de finales del siglo XV en Granada. El arzobispo Hernando de Talavera introdujo cancioncillas en lengua vulgar para ser cantadas en su iglesia en los maitines de la Navidad de 1492.

En lugar de responsorios hacía cantar algunas coplas devotísimas correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción. Estaba él siempre presente a estos santos oficios (...) En aquesto también, como en otras cosas que adelante se dirá, fue este señor murmurado, que viendo el enemigo cuánto desta manera era nuestro Señor servido o por consiguiente él desamparado, movió a algunos que dixesen

*que [no] era bien mudar la universal costumbre de la Iglesia, y que era cosa nueva decirse en al iglesia cosa en lengua castellana; y murmuraban dello fasta decir que era cosa supersticiosa; pero viendo este varón eminente cuánto de lo dicho nuestro Señor era servido y cuánto el pueblo animado y consolado, tenía estos ladridos por picadura de moscas y saetas echadas por manos de niños*⁵²²”.

El modelo de estas canciones está muy próximo al de los villancicos profanos que recogen los cancioneros de la época, y continúa una tradición; la de representar la Navidad en el templo. Según la Crónica del canciller Lucas de Iranzo, es una costumbre generalizada en conventos y casas nobles. La Iglesia se apoya en la tradición de *vervetas* o *tropos*, así como en otras representaciones paralitúrgicas extramurales no codificadas. Éstas también tienen su vertiente popular en *consuetas*, *reixes*, *pastoradas*, *aguinaldos* o manifestaciones populares similares. El templo acoge lo que se hace ya en la calle. Durante el siglo XVI, las piezas en lengua vulgar que se cantan en la Iglesia se denominan *canzonetas*, *chanzonetas* o *chançonetas*. Es muy usual encontrar este término en las actas capitulares de las catedrales españolas y hasta en las americanas⁵²³ hasta bien entrado el siglo XVIII.

1.2. El villancico en la liturgia

En la liturgia los maitines estaban divididos en tres nocturnos. Cada uno de ellos se componía de de tres salmos y tres antífonas. Después de la tercera antífona se cantaban tres lecciones seguidas de un responsorio. A partir del siglo XVI los villancicos acaban progresivamente sustituyendo a los responsorios en latín de los nocturnos de maitines de las principales fiestas; excepto en el monasterio del Escorial, donde no se suplantán, sino que se cantan después de haber hecho lo propio con éstos, *ya en canto gregoriano, bien a fabordón o con otra suerte de música*⁵²⁴. Samuel Rubio en su libro sobre la forma del villancico⁵²⁵ especifica un esquema para comprender mejor el lugar que ocupaban los responsorios y posteriormente los villancicos en los maitines:

Invocación inicial

Invitatorio: Antífona

⁵²² *Breve Suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera*, Ms. de la Academia de la Historia (Signatura 9-25-6, c, f. 149 v.) Citado por López Calo, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. I, Granada, 1963, p. 254.

⁵²³ El arzobispo de Lima, Bartolomé Lobo Guerrero, promulgó las primeras “constituciones” para regir la capilla de música en 1612. En ellas se hace alusión a las *chançonetas*:

Yten. Acudirán a los maytines de nautidad y resurreccion, donde se cantarán en canto de órgano desde el dne. ad abiubandum y invitatorio y himno y psalmo y chançonetas, hasta el te deum Laudamus , y los Laudes hasta el deo gracias, como siempre se ha usado...(SAS ORCHASSAL, A., La música en la catedral de Lima durante el virreinato, Lima, 1971, 1972, p. 69)

⁵²⁴ RUBIO, S.: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, 1979, p. 89.

⁵²⁵ RUBIO, S.: *Op. Cit.*, p. 56.

Salmo
Himno

Nocturno I: Antífona 1ª. Salmo
Antífona 2ª. Salmo
Antífona 3ª. Salmo
Versículo con respuesta
Lección 1ª. Responsorio 1º- Villancico
Lección 2ª. Responsorio 2º- Villancico
Lección 3ª. Responsorio 3º- Villancico

Nocturno II: Antífona 4ª. Salmo
Antífona 5ª. Salmo
Antífona 6ª. Salmo
Versículo con respuesta
Lección 4ª. Responsorio 4º- Villancico
Lección 5ª. Responsorio 5º- Villancico
Lección 6ª. Responsorio 6º- Villancico

Nocturno III: Antífona 7ª. Salmo
Antífona 8ª. Salmo
Antífona 9ª. Salmo
Versículo con respuesta
Lección 7ª. Responsorio 7º- Villancico
Lección 8ª. Responsorio 8º- Villancico
Lección 9ª. Responsorio 9º- Villancico

Al conjunto de nueve villancicos se suma el de calenda. En algunos centros, el tradicional *Te Deum*, con que se cierran los maitines de Navidad, es acompañado de otro villancico más, quedando unas series de entre nueve y once villancicos. En el villancico de calenda el maestro de capilla debía esmerarse más en su composición dada la solemnidad de la propia fiesta de Navidad. Por ello este tipo de obras contenían una estructura formal más compleja que repercutía en una mayor dotación vocal e instrumental. El comienzo del uso del villancico de calenda se remonta a los primeros años del siglo XVII y se cantaba a la hora de prima, justo después de la lectura de la calenda el 24 de diciembre. Según Samuel Rubio⁵²⁶ la hora de prima se componía de:

Invocación inicial
Himno
Antífona
3 Salmos
Antífona
Capítulo
Responsorio breve
Oraciones matutinas
Lectura de la calenda
Conclusión

⁵²⁶ RUBIO, S.: *Op. Cit.*, p. 57.

Los villancicos del Corpus tenían, a diferencia de los de Navidad, una función extralitérgica. Su origen se debe a la procesión del Corpus, para la cual se instalaban altares a lo largo del recorrido de la procesión. En cada una de las paradas ante estos altares se cantaba un villancico. En la procesión del Corpus de Córdoba se hacía parada y se cantaba un villancico en la Parroquia del Espíritu Santo y en la puerta del Palacio Episcopal, según consta en el libro del “Ceremonial del Coro”⁵²⁷. Pero se llegaban a cantar hasta nueve villancicos el día del Corpus⁵²⁸. Además de componer para estas festividades, el maestro de capilla tenía que escribir villancicos para otras festividades de la Virgen o de los santos.

1.3. Características generales de los villancicos

Se llegó a tener por costumbre la introducción de ciertos elementos jocosos en algunos villancicos de Navidad, como la presencia de personajes cómicos (Gila, Antón...) y la imitación de dialectos en otras lenguas en protagonistas de los villancicos (asturianos, gitanos, italianos...) Esto producía la hilaridad y el jolgorio de los asistentes con la consiguiente censura eclesiástica. En ocasiones los cabildos ordenaban revisar las letras de estos villancicos antes de su impresión. Siendo Gaitán maestro de capilla de la Catedral de Segovia, en el cabildo celebrado el uno de febrero de 1745 se nos describen las quejas del señor racionero Lorenzo Marín con respecto a las letras de los villancicos que se habían cantado por los músicos de la capilla en la parroquia de san Pablo, en la fiesta del santo:

...y cantado por la tarde los villancicos que se cantaron la Nochebuena en esta dicha santa iglesia, parece se reparó e hizo disonancia la composición de la letra de alguno de ellos, y que era más para un sarado (sarao) particular, que no para actos y funciones tan sagradas; y que no debiéndose permitir en ellas se canten cosas que no sean, en las letras y su composición, muy serias y correspondientes, le ha parecido proponerlo para que el cabildo se lo mande prevenir así al maestro de dicha capilla y a los mozos de coro, que en el día de la calenda, con pretexto de festejo, no tengan juegos indecentes en la valla mientras están cantando. Y habiendo parecido muy justa al cabildo la referida proposición, acordó que por los señores comisarios de escuela se le haga la referida prevención a dicho maestro desde ahora para el año que viene, y que mes y medio antes de que se hayan de cantar los villancicos los entregue a dichos señores, para que tenga lugar el señor de facultad a quien encarguen la censura o revisión de la letra de dichos villancicos, de verlos y reconocerlos

⁵²⁷ XIMÉNEZ HOYO M.: “Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba” Córdoba, 1805.

⁵²⁸ A.C.C.: Obras Pías, legajo nº 597. En las cuentas de 1789 se paga a Dionisio de la Mata por la composición de nueve villancicos para el Corpus y uno para la festividad de San Pedro.

*despacio, y que a los mozos de coro por ningún caso se les permita tener juegos o festejos indecentes en la valla el día de la calenda*⁵²⁹.

Como podemos ver las autoridades eclesiásticas no eran siempre tolerantes con esa pretendida intromisión del villancico en el contexto litúrgico. Los movimientos en contra de la interpretación de canciones en lengua vulgar en la iglesia se registran desde los primeros momentos. A lo largo del barroco persisten las prohibiciones del uso del villancico tanto en España como en Hispanoamérica. Sin embargo, las prohibiciones y rechazos contra la presencia de los villancicos en las ceremonias religiosas no tuvieron gran efecto. Bien es sabida la prohibición, ya en 1596, de Felipe II que manda retirar los villancicos de su Real Capilla; medida que no tuvo efecto a raíz de la gran cantidad de villancicos que se componen y cantan por esos años. Louise K. Stein⁵³⁰ también alude a que algunos clérigos y moralistas detestan los villancicos por sus tendencias seculares y populares. Pero era eso precisamente lo que hacía del villancico un vehículo de fácil propaganda religiosa. Según Stein, es la única forma musical no litúrgica, pero sí religiosa, en lengua vernácula existente antes del siglo XVIII. Los villancicos son oídos por un gran número de personas en importantes celebraciones religiosas; los textos, por lo tanto, tienen que entenderse bien y los estilos tienden a ser contemporáneos y, en ocasiones, semiteatrales.

La música litúrgica compuesta en latín, plasma un estilo severo, siguiendo además el procedimiento de estructuración de periodos distintos, conocido como *Durchkomponiert*, sobre la base del desarrollo de un motivo inicial. Sin embargo, el tratamiento policoral que se generaliza en la música sacra en las últimas décadas del siglo XVI, influye y transforma de manera decisiva al villancico durante el barroco.

Ya a finales del siglo XVI se comienzan a imprimir los textos. Villanueva⁵³¹ afirma que su destino era de carácter efímero y gozaba de poca estima en el círculo literario oficial. La escasa inversión de los cabildos en este apartado, explica que, salvo excepciones, el género sea anónimo y de escaso valor poético. En América, excepcionalmente, muchos poetas destacados colaboran con los maestros de capilla, lo que explica la calidad de algunas de estas series del Nuevo Mundo, como es el caso de sor Juana Inés de la Cruz, en comparación con los modelos peninsulares.

El villancico en el siglo XVII está estrechamente vinculado a la corte de Madrid. Aquí es donde se registran los cambios inmediatos de género, tanto en la parte textual como en la musical. Según Villanueva, esto es debido también a que los textos usados en Madrid fueron los que más circularon, y a las propias características del villancico, muy estrechamente vinculado al acontecer escénico. Así, directa o indirectamente, se

⁵²⁹ LÓPEZ CALO, J.: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*, Santiago de Compostela, 1990, pp. 447-448.

⁵³⁰ STEIN, L. K.: 'The Iberian Peninsula and its New World Colonies', en *Companion to Baroque music*, J. A. Sadie (ed), New York, 1998, 2002, p.329.

⁵³¹ VILLANUEVA, C.: *Op. Cit.* p. 921 y 922.

introducen danzas, se hacen contrafacta de temas populares y se traen las últimas novedades. El villancico litúrgico se transforma de la misma manera que el *auto*, la *comedia*, el *entremés*, el *sainete*, la *tonadilla* y los otros géneros escénicos. Los villancicos aparecen ya, a mediados del siglo XVII, entre los ejercicios para acceder a maestro de capilla.

El elemento rítmico siempre es importante y marcado, de corte dancístico, desde los orígenes del villancico hasta muy avanzado el siglo XVII. Un tema de primera importancia, que cobra particular interés en el repertorio de los siglos XVII y XVIII, es la influencia de las danzas en el villancico; danzas como las *gallardas* y *pavanas* en el renacimiento y *zarabandas*, *chaconas*, *xácaras*, *canarios*, *vacas*, *correntes* y *gigas* en el barroco.

Stein⁵³² afirma que el villancico, prolíficamente cultivado en todas las regiones, puede ser solo o con textura de muchas voces, acompañado instrumentalmente o a *capella* y abarca una gran variedad de estilos poéticos.

Durante los siglos XVII y XVIII las letras de los villancicos supusieron una parte importantísima de la producción de la imprenta en España.

2. Forma y diferencias estilísticas del villancico. La Cantada

2.1. Reflexión sobre la forma poética y musical de los villancicos

Según Gilbert Chase, un tratado de poesía anónima de finales del siglo XVI, define el villancico del siguiente modo:

*Villancico es un genero de Copla, que solamente se compone para ser cantado. En los Villancicos hay cabeza, y pies: la cabeza es una Copla de dos, o tres, o quatro versos, que en sus dos partes: un enunciado y una sentencia que se llama “vuelta” y era lo que se repetía de esta cabeza. Batallas llaman los italianos, repetición ò represa, porque se suele repetir después de los pies. Los pies son una copla de seys versos, que es como glosa la sentencia, que se contiene en la cabeza*⁵³³.

Isabel Pope⁵³⁴, en su estudio introductorio al *Cancionero de Upsala* señala que, en el aspecto poético, el modelo primitivo del villancico se compone de un dístico paralelo y una estrofa de cuatro versos; los tres primeros forman un terceto monorrímo y, un cuarto verso, denominado *de vuelta*, retoma la rima del estribillo. Esta estructura la podemos encontrar en el villancico de Juan Manuel González Gaitán *Mi Sol, favor te pido*⁵³⁵, villancico a tres, al Nacimiento, de 1762.

⁵³² STEIN, L. K.: *Op. Cit.* p. 329.

⁵³³ CHASE, G.: *La música en España*, Buenos Aires, 1943, p. 45.

⁵³⁴ POPE, I.: “El Villancico Polifónico”, en *Cancionero de Upsala*, México, 1944, p. 15.

⁵³⁵ Este villancico es uno de los que he transcrito en la tercera parte de este trabajo.

como en el de Upsala, tiene la misma música del estribillo o está elaborada con el mismo material de éste. El villancico de Juan Manuel González Gaitán, *Jardinerito del huerto cerrado*, es un claro ejemplo de este tipo musical de copla elaborado con el mismo material del estribillo.

14 solo

S 1 Jar - di-ne - ri to del huer - to ce - rra-do, jar - di-ne - ri - to del huer - to ce - rra-do gusto-sa de - li - cia del Dios del a - mor,

S 2 Jar - di-ne - ri - to del huer - to ce - rra-do gusto-sa de - li - cia del Dios del a - mor,

A Jar - di-ne - ri - to del huer - to ce - rra-do gusto-sa de - li - cia del Dios del a - mor,

T Jar - di-ne - ri - to del huer - to ce - rra-do gusto-sa de - li - cia del Dios del a - mor,

Ar. 14

Ejemplo nº 1: *Tema del estribillo (extracto)*

95

S 1 1ª En - tre es - pi - nas con-ce - bi - da hoy se des - cu - bre u - na flor, hoy se des - cu - bre u - na flor,

S 2 2ª El di - vi - no jar - di - ne - ro mi - rán-do se en es - ta flor, mi - rán-do se en es - ta flor

A

T

Ar. 95

Ejemplo nº 2: *Coplas (extracto)*

La llamada *vuelta* de los literatos se canta generalmente con la misma música del estribillo. Dicha *vuelta* está solamente presente en la poesía árabe-andaluza.

Villanueva⁵³⁹ afirma que en la obra de Pedro Ruimonte podemos encontrar un modelo similar al de Guerrero: introducción a pocas voces (llamada por el autor dúo o trío), la responsión con todas las voces que glosa la sección anterior, y las coplas, dos, generalmente, que tienen la misma densidad de la primera parte. Los villancicos de J.B. Comes presentan también el esquema tripartito de Ruimonte. Según Rubio⁵⁴⁰ la forma de los villancicos de Comes es A B A y el estilo es eminentemente imitativo en la responsión, pero lo es menos en el trío y casi homófono en las coplas, que se caracterizan además por su brevedad. En cuanto a los villancicos de J. B. Comes, Rubio⁵⁴¹ matiza que por pertenecer Comes más de lleno al barroco, utiliza la policoralidad con gran profusión y lujo, mientras que Ruimonte no la practica en ninguno de sus villancicos, manteniéndose muy dentro de la línea polifónica renacentista.

Para la comprensión y análisis de la forma, tanto poética como musical, Quezada⁵⁴² propone las siguientes precisiones:

Copla: En rigor, el villancico, en términos poéticos, es un conjunto de dos estrofas que suelen concluir en un mismo verso denominado estribillo. Sin embargo, el término “copla” ha quedado reservado, tanto en lo musical como en lo poético, a la segunda de las dos estrofas, es decir, a la sección B en términos musicales.

Estribillo: Este término corresponde al verso poético con carácter de sentencia, que se repite en ambas estrofas y aparece por primera vez al concluir la primera. Por extensión, se suele llamar estribillo a la primera estrofa en su conjunto. Aparece así en la mayoría de los villancicos del siglo XVII. Sin embargo, es preferible establecer una distinción para el análisis formal, dejando el término exclusivamente para designar al verso poético o a la idea musical que se repite. El término cobra mayor validez para referir toda la sección A, cuando no se presenta la vuelta o el estribillo como verso que aparece después del enunciado y se repite después de la vuelta.

Cabeza: Esta denominación se refiere a la primera estrofa que culmina con la primera presentación del estribillo. Por lo general, corresponde a la sección A en términos musicales.

Enunciado: Este término se aplica al primer verso o a los versos previos al estribillo. Existen algunos villancicos que no presentan un estribillo repetido sino un verso final de la copla que rima con el último de la cabeza; en este caso, tenemos un enunciado doble formado por un antecedente y un consecuente.

⁵³⁹ VILLANUEVA, C.: *Op. Cit.* p. 922.

⁵⁴⁰ RUBIO, S.: *Op. Cit.* p. 59 y 60.

⁵⁴¹ RUBIO, S.: *Op. Cit.* p. 68.

⁵⁴² QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.*, pp. 111 y 112.

Mudanza: Se designa así a la parte variada de la copla integrada por dos o más versos de desarrollo de la idea de la idea poética presentada en la cabeza. En algunos casos, la rima entre estos versos es distinta a la que se presenta entre los de la cabeza.

Vuelta: Se denomina así al verso puente que antecede al estribillo y que vuelve a la rima de la cabeza. En los casos de ausencia del estribillo es el último verso. Es posible también que se parezca el caso “vuelta-estribillo” que es la reaparición del estribillo sin el verso puente.

2.2. Tipos formales del villancico

Sobre los tipos formales clasificados, tenemos cinco tipos que son:

3.2.1 Tipo formal 1. A (a b)-B (c c)-A (a b). No existe mayor diferencia en términos musicales con la forma canción. Según Quezada⁵⁴³ este tipo formal de “chanzoneta” aparece varias veces en el *Cancionero de Upsala*. Tal es el caso de “Soleta yo so açi” (Nº 23); “Vella de vos son amorosos” (Nº 24); “Falanlera” (Nº 33); “Verbum Caro factum est” (Nº 39); “E la don Verges Maria” (Nº 45) y “Riu, riu, chiu la guarda ribera” (Nº 46). Queda plasmado el concepto de un estribillo eminentemente musical, donde toda una sección actúa como tal.

3.2.2 Tipo formal 2. Este es el que propiamente puede considerarse como villancico; A (a b) B (c c b), es decir, una cabeza con enunciado y estribillo a la cual le suceden las coplas y la vuelta al estribillo. Es común que se presente una variante que consta de una cabeza, a la cual le siguen varias coplas que rematan en el estribillo. Quezada⁵⁴⁴ pone como ejemplo los villancicos “Teresica Hermana” (Nº 36) y “Soy Serranica” (Nº 30) del *Cancionero de Upsala*. La *Cantada*, forma híbrida entre el villancico y la cantata de origen italiano, sigue a veces este esquema cambiando las coplas por recitativos y pequeñas arias.

3.2.3 Tipo formal 3. A-B con bis; copla 1- estribillo-copla 2- estribillo. Las coplas tienen, por lo general, la misma música.

3.2.4 Tipo formal 4. Una o dos frases con una coda que se cantan con dos o más textos distintos.

3.2.5 Tipo formal 5. Cabeza (enunciado y estribillo), Coplas y Estribillo 2 (a veces precedido por el estribillo 1 o una variante). Este tipo se encuentra raramente (por lo general a fines del siglo XVII y principios del XVIII) y se puede considerar como híbrido entre la cantata y el villancico propiamente dicho.

2.3. Diferencias estilísticas de los villancicos

⁵⁴³ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p. 114

⁵⁴⁴ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p. 115.

Son muchos los villancicos que forman parte de los repertorios de las principales capillas de música en el Nuevo Mundo, tanto de compositores oriundos o afincados allí, como de otros peninsulares de gran relevancia. En el villancico eclesiástico barroco existen algunas diferencias estilísticas que dan lugar a especies cultivadas por igual en España y en Hispanoamérica. Quezada⁵⁴⁵ hace referencia a dichas especies que están documentadas en el archivo del monasterio de San Antonio Abad de Cuzco. Son las siguientes:

3.3.1 Rorros: Pertenecen al villancico navideño y es una canción de cuna. Se caracteriza por la interrupción de las frases por silencios que establecen una sugestiva sugerencia descriptiva de suspensión y cese para *no despertar al Niño*. En los textos aparecen las palabras “aroró”, “alarró” y un juego de ambigüedad entre “al arrullo”, “al arrollo”. Como ejemplo tenemos *Desvelado dueño mío* (a siete voces con acompañamiento) de Torrejón y Velasco, donde, como señala Claro⁵⁴⁶ el efecto del *hoquetus* remarca la imagen de detenimiento y cese.

3.3.2 Quedititos: El “Quedito pasito” sugiere el paso cauteloso para no despertar al que duerme o está quizás en estado de éxtasis o contemplación. Es de carácter tranquilo y conecta con el “rorro”, pero a diferencia de éste se presenta en diferentes festividades, con diferentes connotaciones, no solamente como canción de cuna. En el compuesto para los maitines de Santa Clara, *Quedito, quedo* (a cuatro voces con acompañamiento) del Archivo Monasterio de San Antonio Abad, el efecto de suspensión posee otro sentido: “Quedo, queditito vientos, no sopléis porque Clara en suspensión dichosa se acredita amante”. Estos “Quedititos” se componen no sólo como música secular de inspiración y temática religiosa, sino también para el teatro, de donde seguro provienen. Un ejemplo aparece en la zarzuela *Ni amor se libra de amor* de Juan Hidalgo.

3.3.3 Negrillas: Fue común tanto en España como en América, con una alternancia reiterada del trocaico y del yámbico, como las hemiolas⁵⁴⁷. Alude, probablemente, a lo que se concebía por entonces como “ritmo de negros”. El dialecto negro fue muy popular en los dramaturgos españoles del siglo XVI y XVII, especialmente en Lope de Rueda y Quevedo. De este último es la frase “si escribes comedias y eres poeta sabrás guineo”. Un ejemplo es el villancico “Pasacualillo” (Pascualillo), a cinco voces con acompañamiento, en el que aparecen las palabras de “pseudo guineo”, transcrita por Claro⁵⁴⁸ en su antología. Otra negrilla notable es la

⁵⁴⁵ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* pp. 124- 130.

⁵⁴⁶ CLARO VALDÉS, S.: *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, 1974.

⁵⁴⁷ Las hemiolas consisten en acentuaciones en las partes débiles del compás.

⁵⁴⁸ “Pasacualillo”, compuesta probablemente hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII, apareció también en la “Kalenda y Maitines de Navidad” de 1753, véase S. CLARO VALDÉS, *Op. Cit.* p. LXXI.

difundida por Stevenson⁵⁴⁹, *Los Coflades de la Estleya*, a seis voces con acompañamiento, de Juan de Araujo, proveniente del archivo de Julia Elena Fortún en Bolivia.

En los Pliegos de letras de villancicos de la Catedral de Córdoba encontramos exponentes de negrillas. El villancico sexto, con el que se cierra el segundo nocturno de maitines, del año 1694, puesto en música por el maestro Juan Pacheco Montión, se titula *negro* y en su letra hay alusión a los guineanos: “*Aunque el Niño es paz del mundo, los franceses con sus guerras ocupados todo el año, no traen ya Catalineras. Pero porque no hagan falta, los negrillos de Guinea al son de sus zarambeques traen al portal una nueva*”.

3.3.4 Bailetes: Los bailetes pretenden alguna ejecución coreográfica que no siempre es aceptada por las autoridades eclesiales. Un ejemplo encontrado en el Cuzco es *A este Sol peregrino* de Torrejón y Velasco.⁵⁵⁰ Las denominadas “gitanas” o “gitanillas” podrían considerarse como bailetes.

En los Pliegos de letras de villancicos de la catedral de Córdoba se nos muestran villancicos llamados *Gitanos*. Un ejemplo es el que ocupa el número tres del año 1694, puesto en música por el maestro Juan Pacheco Montión, que comienza: “*De gitanos va una tropa que hacia Egipto van de paso*”.

3.3.5 Batallas: Para comprender el sentido que tiene este tipo de villancico hay que tener en cuenta que los siglos XVI y XVII son largos años de conflictos entre los nuevos estados nacionales y los imperios, por la hegemonía y el dominio de las nuevas tierras y mares conquistados. El imperio español se concibe como plasmación de una misión evangelizadora. Las guerras de religión se presentan como consecuencia de la aparición de nuevos credos cristianos que se oponen al papado: Lutero y Calvino, y los combates por la contrarreforma institucionalizada por el Concilio de Trento y ejecutada, en gran medida, por la Compañía de Jesús, la orden militar jesuita.

La mentalidad guerrera se asocia a la religiosa, a la fe combativa y ciertamente intolerante de la Inquisición. Pero también se perciben otros matices más sutiles en las artes, como la grandiosidad de las procesiones, con sus cofradías y estandartes.

La música de los siglos XVI y XVII está plagada de imágenes guerreras tales como la Ensalada *La Guerra* de Mateo Flecha “El Viejo” o *Madrigali Guerrieri ed Amadorosi* de Monteverdi.

⁵⁴⁹ STEVENSON, R.: *The Music of Perou; Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington D. C., 1959, pp. 236-249.

⁵⁵⁰ Transcrito y publicado por Claro, véase S. CLARO VALDÉS, *Op. Cit.* pp. 102-107 y por Arndt Von Gavel véase A. VON GAVEL, *Investigaciones musicales en los archivos del Perú*, Perú, 1974, pp. 73-82.

Los villancicos de *batalla* se inscriben en esta tendencia estilística, que va, de ida y vuelta, desde el ámbito sagrado y profano, como ocurre en la mentalidad guerrera y el espíritu de poder en el barroco.

Los ritmos reproducen la música militar y los textos evocan los combates de los santos contra las tentaciones o sus virtudes heroicas. Es representativo el villancico de San Antonio Abad, *El más Augusto Campeón*⁵⁵¹ y *Alarma, alarma*, para la Concepción de Nuestra Señora (a dos coros y siete voces) de Antonio Durán de la Motta.

De los villancicos de Juan Manuel González Gaitán, conservados en el Archivo Arzobispal de Lima, tenemos también una buena muestra de este estilo de *batalla*, en *Eternamente triste*, catada a solo a la Concepción de Nuestra Señora, de 1762, en la que se describe la batalla entre los ángeles buenos y Lucifer con su ejército que cae al abismo, y aparece María como triunfante ganadora en la lucha contra la serpiente antigua. Otro ejemplo es *A la lid, al arma tocan*, villancico a cuatro con violines y clarines, del mismo año, al Santísimo Sacramento, en el que hay alusiones en el texto al *clarín* y al *parche*, como instrumentos usados en las batallas, y se hace referencia a las luchas del Antiguo Testamento.

3.3.6 Juguetes: Son villancicos de carácter descriptivo o dramático (cómicos), con las partes vocales como *dramatis personae*, aunque no se puede deducir de esto que se representaran escénicamente. Las negrillas comentadas anteriormente conectan con el mundo de los juguetes, así como los *Tonos de Francés* y *Tonos de Portugués*, con inclusión de algunas palabras en estos idiomas. En algunos casos existen villancicos completos escritos en francés y en portugués. También se pueden incluir aquí los villancicos *onomatopéyicos* y de *vocalizaciones*.

En los pliegos de letras de villancicos de la catedral de Córdoba, anteriormente citados, aparece un villancico, puesto en música por el maestro Jacinto Antonio de Mesa en 1673, con la alusión de *Chanza* (danza) y *Portugués*. Ocupa el sexto lugar, cerrando el segundo nocturno de maitines y comienza “*Voy a ver a mi niño nacido en Belén*” y le siguen algunas palabras en portugués. Otro más, cuya letra se conserva en Córdoba es el villancico que ocupa el tercer lugar en el primer nocturno de maitines, puesto en música por el maestro Agustín de Contreras y fechado en 1711. Al principio reza escrito “*portugués y italiano*”. En este villancico alternan tres partes diferenciadas; el coro canta en castellano y se alterna con un solo que canta el portugués en su idioma, vuelve a cantar el coro y contesta el italiano en su idioma.

3.3.7 Xácaras: Es una de las formas teatrales menores desarrolladas en el teatro español del siglo XVII. En sus orígenes es un intermedio de tipo picaresco, sobre algún personaje de mal vivir y fanfarrón que causa la hilaridad del público. Las xácaras evolucionan hacia la “xácara entremesada” con alternancia de diálogos, cantos y danzas.

⁵⁵¹ Transcrito y publicado por Aurelio Tello, véase TELLO, A., *Música barroca del Perú (siglos XVII y XVIII)*, Lima, 1998, pp.193-220.

La denominación “xácara” se debe a un tipo de danza ternaria y de pañuelo que bailaban villanos (segunda mitad del siglo XVII).

En la colección *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano* (1677) de Lucas de Ribayaz aparece la “xácara” al lado de otras danzas de gran popularidad como la zarabanda, la chacona, el villano y el canario, que eran ejecutadas con diferencias dentro de un concepto de alto refinamiento. Este maestro llegó a Lima con el séquito del Conde de Lemos, diez años antes de la publicación de su libro, conjuntamente con Torrejón y Velasco. Aunque no se afincó en Perú, sino que vuelve a España, su libro contiene danzas difundidas tanto en la Península Ibérica como en sus dominios de ultramar.

En *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco se incluyen dos magníficas “xácaras”; *No puede amor*, que Stein⁵⁵² consigna como compuesta por José Marín, y *Marte a quien quise asistir*.

En los Pliegos de letras de villancicos de la Catedral de Córdoba también aparecen villancicos llamados “xácaras”. El villancico número trece de 1682, puesto en música por Jacinto Antonio de Mesa, lleva en el título la palabra *Iacara* y comienza así: “*Oigan, atiendan la Iacara*”. Otro villancico que contiene “xácaras” es de Juan Manuel González Gaitán, de 1753; ocupa el lugar número ocho dentro del tercer nocturno de maitines. Lleva en el título la palabra *xácara*, y dice así:

INTRODUCCIÓN

Solo Antón, que todos los años
 viene a ver al Niño Dios
 dice que se halla resfriado
 con un romadizo atroz:
 y que si quieren que cante,
 que él no puede cantar, no;
 porque ya de puro viejo
 se le ha encajado un temblor.

ESTRIBILLO

Todos Xácara, Antón, sí, sí,
 xácara, mi Antón
 que ese romadizo no te estorba no.

Antón Pasito, pasito,
 déjenme por Dios,
 hé, hé,
 no ven que me ahogo,
 hé, hé, hé, hé, hé, hé,
 con aquesta tos:
 hé, hé, hé, hé.

⁵⁵² STEIN, L. K.: *La Púrpura de la Rosa* (edición crítica), Madrid, 1999.

Bien claro se ve,
hé, hé, hé, hé.
No lo finjo, no
que bien claro está,
há, há, há, há,

Todos No tengas temor,
pues nace esta noche,

Solo Hé, hé, hé, hé

Todos Un médico Dios,
y él te ha de curar,

Solo Há, há, há, há.
Pues alón, alón:
vaya de xácara, vaya,

Todos Vaya,
vaya de función.
Échala. (solo) Castañas.

Todos Cántala, (solo) Turrón.

Todos Dínosla. (solo) Piñones.

Todos Tócala. (solo) Eso no,
que no soy perito,
ni camueso, no.
Ni Tutili Mundi,
no, no, como hay Dios.

Todos No te desazones,
cuando nace Amor,
y vaya de xácara,

Solo Vaya,
Pues chitón, chitón

COPLAS

Solo Esta noche como es noche
buena,
todos andan alrededor de Antón
ellos pidenme xácaras cante,
yo les pido colación.

Todos Eje, Niño, ¿me entiendes? Ándalo
se ríe mi Chico, lleve el galardón.

Solo A Maitines vendrán nuestras amas
esta noche, y es mucha razón,

se vengan a reír de sus amos,
y a su costa llenen el jergón.

Todos Eje, Niño, Eje Niño.

3.3.8 Además de las variantes estilísticas anteriormente señaladas, el maestro Gaitán cultivó otros tipos, cuyos ejemplos podemos encontrar tanto en el Archivo Arzobispal de Lima como en los pliegos de letras conservados en la catedral de Córdoba.

Una de estas variantes es el *villancico de tonadilla*. Según Subirá⁵⁵³ en la primera mitad del siglo XVIII se escriben tonadillas para ser cantadas solemnemente en el templo, como ornamento de los villancicos. Aunque considera que es poco frecuente:

*Tampoco deriva de lo que yo he llamado “tonadilla a lo divino” manifestación teatral que debió ser poco frecuente y con la cual la “tonadilla escénica” sólo tiene de común, en ocasiones, el plan morfológico, [...], coincidencia bien fácilmente explicable por el hecho de aspirar a establecer sólidas alianzas entre la unidad y la variedad*⁵⁵⁴.

Continúa Subirá hablando de “la tonadilla a lo divino”:

*Estas últimas producciones alcanzaron gran boga, tanto en la capital como en numerosas poblaciones de nuestro país, atestiguándolo así las hojas impresas que se conservan hoy; en tanto que la tonadilla escénica propiamente dicha sólo se conserva manuscrita, descontadas rarísimas excepciones. Y es que en arte, con frecuencia, todo se liga y concatena, por muy lejanos que parezcan los parentescos íntimos ideológicos entre manifestaciones situadas en polos tan opuestos como lo son, por lo que a nuestro caso particular respecta, el templo y el teatro*⁵⁵⁵.

Rosario Pérez Mora⁵⁵⁶ desmiente el hecho de que el villancico de tonadilla sea poco frecuente. En su estudio⁵⁵⁷ afirma que hay casi ochocientas partituras de villancicos con alusión a la tonadilla, y es un género cultivado en todas las provincias eclesiásticas españolas. De su investigación se deduce que la tonadilla se caracteriza por la sencillez de su métrica y rima. Predominan, casi en exclusividad, los versos de arte menor, con o sin pie quebrado, la mayoría con rima asonante, destacando el molde

⁵⁵³ SUBIRÁ, J.: *La tonadilla escénica*, vol. I, Madrid, 1928-1930, p. 83.

⁵⁵⁴ SUBIRÁ, J.: *Op. Cit.* p. 87.

⁵⁵⁵ SUBIRÁ, J.: *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, 1932, p. 15.

⁵⁵⁶ PÉREZ MORA, R.: “El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica”, en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid, 2008, p. 92.

⁵⁵⁷ *Op. Cit.* p. 94, 97-99.

de seguidillas en sus diversas variantes. Son numerosos los artificios: ripios, palabras cortadas, ecos, diálogos mediante constantes preguntas-respuestas, acumulación de esdrújulos, juegos de palabras y dobles sentidos, diminutivos, monosílabos, trabillas y onomatopeyas. A ello se une en carácter burlesco de los textos, un contraste intencionado entre lo elevado y lo vulgar. Presenta un esquema de ordenación tripartita, encontrándose sus secciones soldadas por una continuidad sin solución. El espíritu *danzario* acompaña al villancico de tonadilla, constituyéndose el núcleo central de ésta, la tonadilla propiamente dicha, sobre cuya composición poético-musical gira la tonalidad de la pieza, y muy concretamente en las coplas. Las melodías, frescas, tarareables y pegadizas poseen un carácter, al menos en apariencia, popular o folclórico. El desarrollo musical está basado en la repetición inmediata y literal del tipo tripartito (A B A). Es característico un *ritornello* de cortas dimensiones para preparar la entrada de la voz en la tonadilla. Las coplas del villancico de tonadilla repiten de forma íntegra la música de ésta. A veces los coros aparecen divididos, lo que recuerda la policoralidad del villancico. Es corriente cantar la tonadilla *al unísono* con todas las voces después del solo.

La gran mayoría de las características anteriormente descritas las podemos encontrar en los villancicos de tonadilla del maestro Gaitán. Es de destacar *Pascual está aquí*, villancico de tonadilla al nacimiento, compuesto en 1762 y conservado en Lima, para nueve voces, con violines y trompas.

En los pliegos de letras de Córdoba aparece un nuevo villancico de tonadilla cada año (1755, 1757, 1758, 1765, corresponden al quinto, tercero, sexto y sexto lugar, respectivamente, dentro de los tres nocturnos de maitines). Su esquema es siempre el mismo: Introducción, Estribillo, Tonadilla, Tonadilla al unísono y Coplas.

Por lo general el lugar donde se canta el villancico de tonadilla es o cerrando el Oficio litúrgico o cada uno de los tres nocturnos. En el caso de Córdoba es más corriente cerrando uno de los nocturnos, ya que se reserva para el final un villancico dedicado a los niños de coro⁵⁵⁸. El tercer villancico cierra el primer nocturno y el sexto, el segundo. Esta situación tan estratégica pretende mantener la atención de los devotos en los Maitines de Navidad. Este vínculo clero-pueblo se mantiene activo gracias a la participación y disfrute del espectador, y evita que los fieles se duerman o incluso abandonen el templo, algo que debió ser bastante usual debido a la extensa duración del servicio religioso.

3.3.9 Otra variante trabajada por Gaitán es la Pastorela. Poéticamente ya en las “Cantigas de Amigo” encontramos Pastorelas. El tema de este tipo de obras era la reflexión amorosa de la pastora ante el encuentro amoroso de ésta con un caballero. El término pastorela se asemeja a las *pastoradas*, que son actos dramático-religiosos populares en el que el canto tiene una importancia relevante, que se celebran con ocasión de las fiestas navideñas en numerosos pueblos, sobre todo de León y Zamora.

⁵⁵⁸ También podemos encontrar este tipo de villancico en Lima del maestro Gaitán: *Los niños de coro a rato*, de 1762.

La pastorela tiene la misma estructura formal que el villancico de tonadilla; sólo que la tonadilla, propiamente dicha, es sustituida por la pastorela: Introducción, Estribillo, Pastorela, Pastorela al unísono y Coplas. Lo que sí es diferente es la temática, que describe escenas pastoriles.

Podemos citar la pastorela a siete, con violines y trompas, al Nacimiento, *La noche se va pasando*, de 1763, del maestro Gaitán, que se conserva en Lima. En los Pliegos de letras de la Catedral de Córdoba también encontramos Pastorelas, puestas en música por Gaitán. Un ejemplo es la que ocupa el villancico séptimo, primero del tercer nocturno de maitines, del año 1765. Su letra hace alusión a pastores y a la pastorela, como canto popular. Dice así:

INTRODUCCIÓN

Solo Como oyeron, que Belén,
 casa de Pan se interpreta,
 los pastores que son zafios,
 lo entienden por la corteza.
 Y como en años escasos,
 cada pobre allá se ingenia,
 un zagal a Belén viene,
 a ver, si halla lo que fuera.
 Para divertir el hambre,
 entona una Pastorela,
 que a quien pan busca, es
 constante,
 que un buen canto lo consuela.

ESTRIBILLO

Coro Es preciso, que el juguete
 esté de muy buena idea.

Solo Siempre el hambre fue ingeniosa.
 Nadie mejor, que ella piensa,

Coro oigamos al zagalejo:
 Chito: callar: que ya empieza.

PASTORELA

Solo Belén, sagrada casa,
 donde el mendigo
 del mejor trigo
 se da sin tasa
 copia de pan.

 A tus puertas espera
 el alimento
 un pobre hambriento

con verdadera
ay, ay,
necesidad.

Coro Unísono Belén, sagrada casa
Belén, sagrada casa

COPLAS

Un niño soberano
baja del cielo,
y acá en el suelo,
a fuer de grano,
en paja está;
El frío lo traspasa,
y en su cunita
hace rosquita:
Qué bella Maía:
Ay, ay,
Muestra su faz.

En el vientre sagrado
de la criatura
más limpia, y pura
está amasado,
cocido está:
sí, que muy desde luego,
andando en torno
encendido el horno
el Dios, que es fuego
ay, ay,
de caridad.

Coro unísono Belén, Belén.

Los dos castos esposos
José y María,
Como a porfía,
al pan gustosos
ojos le dan:
Pero sueltan la rienda
ambos al llanto
con el quebranto
de otra molienda,
ay, ay,
que hay que pasar.

Pues que la mula, y el buey
sobre aquel grano
dan al cristiano

la mejor ley
de rumiar.
Yo que hambriento he venido
y hallo tan presto
pesebre puesto,
tomo el partido
ay, ay,
de bien pensar.

Coro unísono Belén, Belén.

3.3.10 Cantada: Este es el único tipo donde se pueden constatar aspectos formales diferenciados del villancico. Puede considerarse como una fusión del villancico con la cantata de origen napolitano. La cantada se implantó en España gracias a la influencia de la música italiana, que empezó a hacerse presente con el advenimiento de la nueva dinastía borbónica en los inicios del siglo XVIII. Se componía de uno o dos recitativos y un aria. El recitativo podía ser a solo, a dúo o a más voces, con un guión de acompañamiento, o con acompañamiento instrumental. Del maestro Gaitán podemos encontrar un gran número de cantadas, tanto en el Archivo Arzobispal de Lima como en los Pliegos de letras de villancicos de Córdoba. Es un género muy cultivado por este compositor. *Eternamente triste*, anteriormente citada como villancico de batalla, es también una cantada a solo, cuyo *recitativo* está acompañado instrumentalmente. En *De amor es encanto*, cantada a solo al Santísimo, el “recitativo” está acompañado sólo con un guión de acompañamiento. Las cantadas españolas del siglo XVIII ofrecían un contenido serio y sacro (excluyendo contenidos cómicos y burlescos) con ausencia de diálogos y elementos repetitivos. Ello explica la abundancia de recitativos y arias que se usaban en la calenda, ya que ésta utilizaba textos de tono solemne, con alusiones bíblicas o mitológicas de carácter guerrero. A diferencia de las cantadas, en la calenda sí se incluyen diálogos. Uno de los distintivos de la cantada en comparación con los demás villancicos era la mayor brevedad en el número de versos.

Quezada⁵⁵⁹ supone que este tipo de cantada pudo llegar al Perú con Roque Ceruti, compositor napolitano que llegó al Perú tras el ascenso de la dinastía de los borbones al trono de España en 1700, con sus gustos italianizantes.

3. Características musicales generales de los villancicos del siglo XVIII

El cambio de siglo trajo consigo cambios en el marco del villancico, sobre todo en los aspectos de composición formal. Como afirma Villanueva⁵⁶⁰, se mantuvo, por un lado, la estructura anterior: introducción, estribillo y coplas. Se solía usar un coro a cuatro voces SATB, con bajo instrumental generalmente, con la incorporación de los solistas que protagonizaban el villancico (de una a tres voces), que eran en los *tutti* parte del concertante, o bien se separaban en un segundo coro con acompañamiento propio.

⁵⁵⁹ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p.129.

⁵⁶⁰ VILLANUEVA, C.: *Op. Cit.* p. 923.

Al lado de este esquema, que llevaba persistiendo desde hacía tiempo con muy ligeras modificaciones, surge en la Capilla Real de Madrid a primeros del siglo XVIII, el villancico al modo italiano, que fue llamado cantada, con secciones de recitado y aria, como comentamos anteriormente. Estas secciones se fueron incrementando con diversas adiciones llegándose a convertir en ocasiones en verdaderas cantatas, con solos, tríos, recitativos, minués, graves, arias y demás partes, acompañadas y enlazadas por una orquesta cada vez más independiente. Estas dos soluciones convivieron e incluso se alternaban en una misma festividad villancicos de uno y otro estilo. Desde entonces se empezó a reclamar un tipo de cantor e instrumentista más especializado en el nuevo estilo. El perfil del instrumentista cambió con una participación fija y estable, desapareciendo el concepto de ministril que toca varios instrumentos. Tanto la transformación de las orquesta como este cambio de composición dependió de la formación musical de los maestros y de su reacción hacia el nuevo estilo, además de otros factores. Cambia también el uso de los instrumentos: en las obras barrocas se limitaban a reproducir la línea melódica de las voces, mientras que en siglo XVIII, pasaron a ser autónomos, según sus posibilidades técnicas y expresivas, e incluso se comenzaron a escribir trozos netamente instrumentales. De los instrumentos barrocos como cornetas, chirimías, bajones, bajoncillos... se pasa a los clásicos: oboes, fagots, trompas, flautas traveseras...

Poco a poco lo musical va imponiéndose a lo literario. Con el progreso de la música instrumental lo literario pasa a ocupar un lugar claramente secundario. Así se comprende que cada vez estén más justificados los interludios netamente instrumentales. El estilo Barroco tardío enlazó con el clasicismo sin solucionar un problema básico: la calidad de interpretación que exigía un virtuosismo y los nuevos planteamientos orquestales. La problemática del villancico, que demandaba cada vez una interpretación más exigente, se ve involucrada en las polémicas del siglo XVIII. Autores como el Padre Feijoo en su discurso “Música de los Templos”, aunque indirectamente y sin pretenderlo, aportaron argumentos en contra del villancico.

Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen se menuetes, recitados, arietas, alegros y a lo último se pone aquello que llaman “grave”; pero de eso muy poco, porque no fastidie⁵⁶¹.

El comentario de Juan Francisco de Sayas, organista de Tarazona resulta muy interesante al respecto:

He visto muchas de las composiciones de las más aplaudidas, con deseo de aprovecharme de ellas, y no he sacado ni aprehendido sino desengaños, sutilidades, errores, disonancias, gestos y risadas, se oyen...a cada paso unas que llaman de Pastorelas: “Vaya, vaya de Pastorela”; repitiendo el 2º Coro: “Pues vaya, vaya”; y a poco rato canta un tiple o dos, en unisonus, una

⁵⁶¹ FEIJOO, B. J.: *Música de los Templos*, Madrid, 1726, p. 37.

tonadilla de comedia, encargándoles e instruyéndolos los maestros para que la afecten y lisonjeen bien; y después de dicha, sale luego el primer coro...vitreando y diciendo: “Bueno, bueno, bueno; pues vaya de tonadilla”; y empiezan todos en unisonus como si fuera una danza de teatro, sin más concepto armónico que sonar por sonar, cantar por cantar y reír por reír. ¿Qué es esto Dios mío? ¿Tu casa ha parado en esto...?”⁵⁶².

Se fue creando un ambiente de festejo teatral alrededor de las fiestas eclesiásticas que el asistir a los villancicos debió de convertirse paulatinamente en una actividad social muy similar a la de ir al teatro. La seriedad y gravedad de los villancicos de calenda no se mantenía en los de la noche.

Al cambiar la concepción de la música, uno de los cambios más visibles es el de la armadura de la clave. Del “concepto antiguo” de no usar en la clave más alteraciones que un bemol o no usar ninguna y usar las “claves altas” para la transposición a otras tonalidades, se pasa a usar todas las alteraciones necesarias, tanto de bemoles como de sostenidos⁵⁶³. Cambió la concepción de la melodía, de los acompañamientos y de la relación solistas-coro. Hay un abandono progresivo de la policoralidad: obras de 12 a más voces divididas en tres o más coros, cada uno de los cuales se colocaba en diversos lugares de la iglesia, a veces distantes unos de otros. Las obras son ahora de hasta 8 voces y constituían dos partes de una misma masa coral que cantaban juntas y de las que frecuentemente una se limitaba a reforzar ciertas partes de la otra. Las canciones tienen la forma sonata típica en España en estas fechas tempranas del preclasicismo: sonata monotemática pero bipartita. Se usa mucho la imitación como elemento compositivo, aunque no faltan las composiciones líricas de bellas y expresivas melodías⁵⁶⁴.

Martín Moreno⁵⁶⁵ considera como un aspecto fundamental de la evolución musical de este siglo la progresiva concepción vertical de la música. El estilo contrapuntístico y polifónico deja paso al estilo concertado. Nace una estética renovada caracterizada por la melodía acompañada y una instrumentación más preocupada que desembocará en la nueva ciencia de la orquestación. De aquí las nuevas polémicas entre la música antigua y la moderna. La nueva concepción musical va a conducir al desarrollo de la música instrumental, sin ningún texto al que apoyar y, paradójicamente, a la culminación de la ópera, principal causante del cambio ocurrido.

⁵⁶² SAYAS, J.F. de: *Música canónica, motética y sagrada*, Pamplona, sin fecha impresa, con fecha manuscrita de 1761. Citado por TEJERIZO ROBLES, G.: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, vol. II, Sevilla, 1989, p. 40.

⁵⁶³ LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid*”, vol. III, Valladolid, 2007, p. 22.

⁵⁶⁴ LÓPEZ CALO, J.: “La música en las iglesias de Castilla y León” en *Las edades del hombre*, Valladolid, 1991, pp. 1-26.

⁵⁶⁵ MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, 1976, p. 15.

En el villancico de calenda se comienzan a introducir pequeños solos instrumentales que sirven de unión entre algunas de sus partes. Por ser la calenda formalmente más compleja que los demás villancicos de los tres nocturnos, se prestaba más para la ejecución de estas piezas instrumentales. En Córdoba durante todo el magisterio de Juan Manuel González Gaitán se introdujeron piezas instrumentales en la calenda con distinta denominación: *tocan los instrumentos canción de batalla, canción de los instrumentos, los instrumentos tocan la salve, tocan los instrumentos una canción, tocan los instrumentos una marcha, aquí la tocata, tocata de instrumentos, tocata*. Las calendas del maestro Gaitán contenían entre 9 y 17 piezas de las cuales sólo una era instrumental. Por desgracia no se conserva ninguna de estas piezas exclusivamente instrumentales.

4. Consideraciones sobre la música y los intercambios musicales entre España y Perú durante el virreinato.

4.1. Importancia de la música en la catequización de la población indígena

En Hispanoamérica, la catedral es el gran espacio arquitectónico e institucional de la música sacra y secular de inspiración religiosa de los siglos XVI, XVII y XVIII. Bernardo Illari⁵⁶⁶ hace una clara distinción entre dos etapas diferenciadas, en torno a la actividad central y al sentido al culto: La primera etapa es conocida como “catedral misionera” y la segunda como “catedral institucionalizada”. Illari considera que la catedral misionera es un rasgo específico y peculiar de la diócesis platense, desarrollado en el acta de constitución por el primer obispo de Charcas: Tomás de San Martín. Quezada⁵⁶⁷ opina que esta característica determinante de una primera etapa de catequización, se encuentra así perfilada y presente en otras catedrales andinas. Es quizás difícil hallarla en Lima, como sede del poder central, tendente a lo oficial e institucional, desde los primeros tiempos, pero no en Cuzco o Huamanga, donde la política episcopal es, decidida y esencialmente misionera.

La iglesia del siglo XVI en el virreinato del Perú, está en plena labor catequista para la conquista espiritual de los indígenas. Esta etapa de cristianización intensiva va desde la llegada de los españoles en 1532 (final de las guerras civiles y celebración del I Concilio Limense, 1551), hasta la muerte de Santo Toribio de Mogrovejo, organizador de la iglesia peruana, en 1606.

La música juega un importante papel en la catequización de la población. Juan Carlos Estenssoro⁵⁶⁸ afirma que todas las estrategias formuladas para la evangelización suponen el empleo de música: ya fuera para transmitir y fijar en los pobladores los

⁵⁶⁶ ILLARI, B.: “No hay lugar para ellos. Los indígenas en la capilla musical de la Plata”, en *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, La Paz, 1997, pp.76-83.

⁵⁶⁷ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p. 46.

⁵⁶⁸ ESTENSSORO, J. C.: “La música en la instalación, afianzamiento y disolución del régimen colonial en el Perú: siglos XVI-XIX”, en *Revista de Musicología*, 1978, p. 13 y 14.

contenidos cristianos, ya fuera para conseguir, con la enseñanza y la consiguiente práctica de la música europea, una verdadera asimilación cultural de la población.

La enseñanza de la música estuvo primero reservada a las élites, pero luego se extiende para cumplir con las necesidades de culto. En cada pueblo con más de cien habitantes, hay por ley al menos tres indios músicos o cantores con salario, libres de tributo y de mita (turno de trabajo forzado). El músico es un verdadero modelo de indio convertido y es costumbre concederle nuevos cargos y poderes; por ejemplo maestro de escuela o escribano.

A inicios del siglo XVII, cuando la evangelización parece ya resuelta, los sacerdotes descubren que muchos ritos antiguos se hacen de forma encubierta durante ceremonias católicas. Al estar comprometidos en ellos música, cantos y bailes, comienza una fuerte represión, institucionalizada en las visitas de extirpación de idolatrías (verdadera inquisición para los indios). Pero es totalmente imposible erradicar la música y los bailes; se busca entonces reemplazarlos.

Fruto del III Concilio Limense de 1583, los cambios llevan a la Iglesia a consolidarse como institución, convirtiéndose a su vez en una gran suerte de ministerio de la cultura, con una política muy clara: la utilización de las artes y las expresiones culturales, como instrumentos destinados a sacralizar su poder. La estética barroca es la estética del poder.

Los arzobispos son los encargados de mantener el orden moral en la ciudad. A lo largo de sus gobiernos se alzan numerosos edictos en los que se intenta poner freno a los comportamientos contrarios a la religión y a la moral católica.

No se puede olvidar que la capital limense es en la época virreinal un Coliseo “en grande”, donde se representa,preciados y solicitados entonces, todos los géneros dramáticos, cómicos y líricos: desde la tragedia inquisitorial hasta la mojiganga, con arpa y quijada jumentil; desde las comedias de Calderón de la Barca y Ramón de la Cruz hasta las elecciones para abadesa o catedrático de Prima, con chirimías, clarines y atabales; desde los motetes religiosos cantados magníficamente por las monjas de tal o cual convento hasta la “Tirana” canalla con guitarra y aguardiente; desde el “Nacimiento del Niño”, con villancicos populares y un “Don Mateo” bailando en su honor, hasta entierros con acompañamiento de marchas triunfales y de mélicas melodías.

Tanto es así, esto último, que hubo de intervenir en el asunto el arzobispo Juan de la Reguera, para acabar con tan indecente práctica, publicando, en 1795, un edicto prohibiendo:

la música de teatro quando se conduce el cuerpo á la Iglesia, sino que solo se practique el lúgubre canto llano, que a establecido aquella...(y vedando asimismo)...el

*uso de...Lloronas, ó Planilleras, que acompañan al Cadáver, como que es ridícula demostración de lo que no sienten, y se hace un gasto inútil*⁵⁶⁹.

Todo esto demuestra, sin equívoco, cuanto se parecen, por aquellos años, las manifestaciones musicales religiosas con las profanas, y lo bien que se asemeja la “Comedia del entierro” de día con la que se representa de noche en el Coliseo.

La segunda mitad del siglo XVII, es la etapa de las catedrales institucionalizadas. El músico indígena empieza a participar en las fiestas religiosas que sirven para conducirlo a la nueva fe, así como para sacralizar el nuevo orden social. Luego, paulatinamente, pasa a formar parte de las capillas de las catedrales institucionalizadas. Ciudades como Cuzco se consolidan como centros políticos, económicos, culturales y religiosos de primera importancia y la Iglesia procura que la antigua capital imperial se mantenga como centro espiritual del mundo andino. La enseñanza de música en el seminario de San Antonio Abad de Cuzco, tiene como uno de sus principales objetivos prácticos formar músicos tañedores que presten sus servicios musicales principalmente a la Catedral y de manera complementaria a los conventos. Algunos de estos músicos que llegan a Cuzco, después de trabajar contratados en la ciudad, se dirigen a otras catedrales como Guatemala, Puebla o la Plata⁵⁷⁰.

Quezada⁵⁷¹ afirma que el desarrollo de la polifonía en América discurre entre la catedral misionera y la catedral institucionalizada. El repertorio eclesiástico, concebido como instrumento de la catequización, es en gran medida el canto llano y la polifonía sacra en latín. La proliferación de una práctica más sofisticada y elaborada que culmina el Renacimiento y empieza el Barroco, es posible en América cuando las iglesias adquieren una organización y una consistencia institucional.

Esta música sofisticada es propia y exclusiva de las grandes catedrales, sedes de los principales arzobispados y obispados. Por otro lado, la difusión de la música de los seguidores de Victoria y la continuidad durante el barroco, es posible gracias a que los obispos procuran emular en las catedrales el modelo español, trasladando diversos aspectos de la organización que lo sustenta.

4.2. Papel que desempeñan las órdenes religiosas en la difusión de la música

Las órdenes religiosas también juegan un importante papel en la difusión de la música. La inclusión del indígena en la vida musical atenúa, por un lado, la marginación y contribuye a integrarlo en la nueva cultura religiosa que se impone; por otro lado hace posible la extensión de esta cultura religiosa y la reinterpretación de sus expresiones, cuando los aborígenes se convierten en pintores, imagineros, alarifes o músicos.

⁵⁶⁹ SAS, A.: *Op. Cit.* p. 46.

⁵⁷⁰ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p. 143 y 144.

⁵⁷¹ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* pp. 103-105.

Los franciscanos son pioneros en esta política y fundan en 1558 en Quito un colegio para niños de caciques, niños mestizos y pobres. Dichos niños obtienen gran fama como cantores y músicos. Los dominicos también consiguen excelentes resultados. La labor musical de fray Pedro de Vega cobra gran fama, ya que se dice que hay excelentísimos músicos y cantores en sus capillas *que no tenían nada que envidiar a las mejores que el mundo admira*⁵⁷². Los jesuitas fundan en Juli una capilla con tañedores indios que gozan de gran prestigio. Esta dura cerca de doscientos años, hasta la expulsión de los jesuitas en 1767⁵⁷³. En general, las órdenes religiosas enfatizan la enseñanza musical del indio, que no sólo participa en las fiestas con su música, sino que es capaz de ejecutar a la perfección la música católica.

En la Biblioteca Provincial de Córdoba, se conserva un manuscrito⁵⁷⁴ denominado “Viaje ilustrado a los reinos del Perú” de Eugenio Lanuza Sotelo, en el que se nos describe la visión oficial-religiosa de una empresa franciscana en el Perú dieciochesco, cuyo protagonista es Alonso López de las Casas, elegido por los franciscanos Comisario General de las provincias del Perú, el cinco de Julio de 1734. Dicha expedición de franciscanos embarca en Cádiz, hacia Cartagena de Indias, junto con el nuevo virrey del Perú, marqués de Villagarcía y de Monrroy, y su hijo, en el navío *El Conquistador*, en 1735. Este manuscrito describe el viaje, desde que parten de Granada el seis de febrero de 1734 hasta el trece de febrero de 1746 donde López de las Casas y sus compañeros, acompañados por el ya exvirrey Villagarcía, salen del puerto de Callao para Chile.

En la edición realizada sobre este manuscrito⁵⁷⁵, los autores aventuran la hipótesis de que este manuscrito puede haber pertenecido al Convento el Real de San Francisco de Córdoba antes de las exclaustaciones del siglo XIX.

El manuscrito nos aporta datos muy interesantes sobre la visión etnocentrista de la mirada europea. Refiriéndose a Lima:

*Su vecindario será, según el aspecto que demuestra, de veinte mil vecinos, siendo excesivo el número que hay de negros, negras, mulatos, indios y de esta gentalla (gente despreciable), en cuya comparación no hay ni el diezmo de gente blanca*⁵⁷⁶.

⁵⁷² VARGAS UGARTE, R.: “Notas sobre la Música en el Perú”, en *Cuaderno de Estudio*, tomo 3, Lima, 1949, pp. 25 y 27.

⁵⁷³ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p. 100.

⁵⁷⁴ BIBLIOTECA PROVINCIAL DE CÓRDOBA: *Manuscrito n° 68*.

⁵⁷⁵ GARRIDO ARANDA, A. E HIDALGO GARCÍA, P.: *Viaje ilustrado a los reinos del Perú en el siglo XVIII*, de Lanuza Sotelo, Lima, 1998, p. XVI.

⁵⁷⁶ *Op. Cit.*: p. 106.

Es posible que en alguna de estas expediciones se llevaran manuscritos de música de España al Nuevo Mundo, con el fin de servir para el culto. En dicho manuscrito se nos describe como es misión del Superior de San Francisco visitar por Navidad, distintas poblaciones para la celebraciones religiosas.

*El día 24 de Diciembre salió Nuestro Superior Prelado a las visitas de Surco, Magdalena y Callao, las que ejecutó después de haber tenido las Pascuas en Surco, que es un sitio de bastante diversión. Concluidas, volvió a la residencia de su celda y a ir tanteando las cosas para hacer con acierto el Capítulo, que, como el primero de su gobierno, tenía en expectación toda la ciudad, que, novelera en estas funciones, esperaba con impaciencia su día*⁵⁷⁷.

El cabildo de la catedral de Córdoba tenía un acuerdo de hermandad con el convento de San Francisco. Este acuerdo aparece con frecuencia en las actas capitulares a la hora de elegir quién ofrece los sermones de alguna festividad importante, proponer a algún franciscano para un lugar preferente en el altar mayor en alguna función religiosa de la catedral, o invitarse mutuamente para una fiesta determinada.

*Item. Se leió un memorial de el Pertiguero de la comunidad de el convento de Sn. Francisco, combidando para la fiesta del Sto. Patriarca, i se mandó dar llamamiento para nombrar Diputados para dicha asistencia.*⁵⁷⁸

*Primeramente aviendo prezedido llamamiento para distribuir los púlpitos por obción, según se ha practicado en otras vacantes, se proveieron por obción enpezando abtar el más antiguo, i tocaron a tres púlpitos, ante Dn. Manuel de la portera, i los nombramientos se han de despachar en nombre de el cavildo, i el púlpito de Buxalance se reservó para el padre Guardián de Sn. Francisco, por hermandad que ai con este Convento*⁵⁷⁹.

Quizás en una posterior investigación, sería interesante buscar una conexión entre los papeles de música de la catedral y el convento de San Francisco, como una vía de llegada de estos papeles al Nuevo Mundo.

4.3. Notas sobre los intercambios musicales entre España y Perú

Sas asegura que la biblioteca musical de la catedral de Lima debía poseer, hasta principios del siglo XIX, las obras religiosas más preciadas, tanto en España como en otras partes, ya que los maestros de capilla tenían que abastecer el coro de música metropolitano. Una prueba de ello es un hecho singular: *en marzo de 1598, recibió el insigne músico castellano Tomás Luis de Victoria, la por entonces no corta suma de*

⁵⁷⁷ *Op. Cit.:* p.105.

⁵⁷⁸ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 350, sábado dieciséis de septiembre de 1752.

⁵⁷⁹ A.C.C.: AA. CC., T. 78, f. 366, viernes veinte de octubre de 1752.

*100 pesos de a nueve reales, que le fueron obsequiados por uno de sus admiradores, el Dr. Solís, abogado residente en Lima*⁵⁸⁰.

Prueba de lo que se preocupa el Cabildo Metropolitano para mantener a su coro de música “al tono” de lo se hacía en España, es el acuerdo capitular tomado el diecinueve de noviembre de 1613. Sas lo refiere así:

*Su señoría Illma. Propuso como conbenía enbiar a castilla por librería del canto, para q. se celebrasen los officios en la dha. sta. Yglesia, porque los libros de aora auía como era notorio eran muy biejos, y auía mucha necesidad de que conforme al nuevo recado*⁵⁸¹ *se hiciesen, y auiéndose tratado y conferido sobreello, se determinó que se enbie en la flota primera del año que viene por la dha librería, y se encomiende al maestro de capilla de la sta. Yglesia de Sevilla,*⁵⁸² *para q. conforme a la dha sta. Yglesia de Sevilla se haga, y el sr. Chantre quedó encargado de hacer la memoria de los que se an de hacer y traer, para que en su tiempo se escriba y enbie por ellos*⁵⁸³.

También los obispos de las diócesis se preocupan de traer música de España, en este caso, concretamente de Madrid. Quezada⁵⁸⁴ cita un texto proveniente de la *Relación de la Ciudad del Cuzco* de Vasco de Contreras y Valverde (1649) en el que se habla de los villancicos:

*Con los de San Antonio a quienes ama con ternura el Padre [se refiere a don Juan Alonso de Ocón décimo obispo de la diócesis] aplaudiendo sus lucimientos en los púlpitos y cátedras hasta en la música, pues para que la tuviesen tal, envió a Madrid por Villancicos u composiciones de los Maestros de la Capilla Real*⁵⁸⁵.

Sas⁵⁸⁶ lamenta que la educación musical, en lo referente a canto sagrado y de órgano, haya sido tan descuidada en los Seminarios religiosos del Perú, después del siglo XVII. Esto es hasta el punto de no hallarse en Lima en 1804, ni siquiera un clérigo de menores órdenes, indio o criollo, que sepa cantar honorablemente “al facistol”.

Esto provoca que el cabildo de la Iglesia Mayor de Lima, Primada del Perú, confiese en un escrito al arzobispo, presentado en 1863, que no hay en la Catedral ni en

⁵⁸⁰ SAS, A.: *Op. Cit.*, p. 183.

⁵⁸¹ Se refiere a las “Constituciones Synodales” ordenadas en octubre de ese año por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero.

⁵⁸² Sevilla era considerada como madrina de Lima.

⁵⁸³ SAS, A.: *Op. Cit.*, p. 184.

⁵⁸⁴ QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *Op. Cit.* p. 122.

⁵⁸⁵ CONTRERAS Y VALVERDE, V. de: *Relación de la Ciudad de Cuzco*, Edición de 1982, p. 145.

⁵⁸⁶ SAS, A.: *Op. Cit.*, pp. 86 y 87.

Lima, por esos años, ni un solo sacerdote que reúna los necesarios conocimientos, y que ha sido necesario contratar a un sacerdote francés, para que venga a desempeñar en la catedral el modesto pero importante cargo de segundo sochantre, pues no hay nadie que supiese de canto llano.

Esta situación explica, en parte, el por qué hay en los archivos peruanos muchas obras de compositores del siglo XVIII. Eran pedidas a España, ya que tenían gran necesidad de ellas, para cubrir las necesidades de culto, y no había muchos músicos capacitados, por aquel entonces, para componerlas.

CAPÍTULO III

LOS TEXTOS DE LOS VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

Documento nº 35: Portada de las letras de los villancicos de 1765

1. Aspectos destacables de la poesía del siglo XVIII

El siglo XVIII supone en España una época de crisis de las ideas tradicionales: no se trata de un cambio de estilo, sino de un cambio cultural. Aunque permanecen determinadas tradiciones de la literatura barroca, especialmente en el campo teatral, empieza a imponerse una literatura basada en el racionalismo y en las ideas que deben satisfacer las nuevas exigencias de la sociedad ilustrada.

Por lo que respecta a la poesía dieciochesca, son la utilidad y el placer de los sentidos, las preocupaciones esenciales de los teóricos del siglo XVIII. En la poesía del siglo XVIII se habla de dos periodos claramente diferenciados: la primera estaría caracterizada por la continuidad de la lírica barroca y en la segunda empieza a forjarse lo que Joaquín Arce⁵⁸⁷ llama “poesía ilustrada”, que definiría más coherentemente la nueva actitud intelectual y ética de la segunda mitad del XVIII.

La poesía de esta segunda etapa, según afirma Paulino Capdepón⁵⁸⁸, se caracterizaría por los siguientes aspectos:

1. Racionalismo y claridad: la mente se halla por encima de la expresión de los instintos y de la imaginación, la cual ha de estar al servicio del entendimiento.
2. El *buen gusto* se identifica con las reglas del sentido común. Este concepto, ya utilizado en la tratadística del XVI, es traído a colación para criticar los excesos del barroquismo gongorino.
3. Acción moralizadora y pedagógica. La metáfora se restringe y la *poesía por la poesía*, la palabra utilizada únicamente por su belleza, es desterrada de la lírica española pues de nada sirve a la eficacia y a la utilidad, principales emblemas de los ilustrados españoles en pro de la modernización de España.

Esta intención moralizadora está muy presente en los textos de los villancicos de Juan Manuel González Gaitán. Las coplas de “Pascual está aquí”, “A la lid, al arma tocan”, “Jardinerito del huerto cerrado” o “Mi Sol, favor te pido” son claros ejemplos que nos ofrecen lecciones de moral cristiana.

2. Los Pliegos de letras de villancicos

Los Pliegos de letras de villancicos junto con los manuscritos de música son las fuentes primarias para el conocimiento de los textos usados por el maestro Gaitán en sus composiciones. Es en el siglo XVII cuando empiezan a hacerse ediciones de pliegos sueltos con las letras correspondientes a cada festividad, pero en el siglo XVIII es cuando hay mayor difusión de éstos. Estos pliegos fueron en su época uno de los vehículos más eficaces para la transmisión cultural, por lo fácil que resultaba el acceso a

⁵⁸⁷ ARCE, J.: “Rococó, Ilustración y Prerromanticismo en poesía”, en *Historia y crítica de la literatura española, Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, 1983, p.33.

⁵⁸⁸ CAPDEPÓN VERDÚ, P.: *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Madrid, 1993, p. 66.

ellos, por lo cómodo de su manejo y por lo módico de su precio que los ponía al alcance de todos los bolsillos. Según Joaquín Marco son una *mina inagotable de noticias... y fuente histórica de primer orden que no ha sido suficientemente explotada*⁵⁸⁹.

El tamaño de estos pliegos es más o menos un 4º de pliego. Los elementos más característicos son las portadas, así como los dibujos y orlas tipográficas con que éstas se suelen adornar. Su función es dar a conocer el tema, lugar donde los villancicos se cantan, el maestro responsable de la parte musical y la fecha. El nombre del autor de la letra no debía interesar mucho porque es generalmente anónimo, ya que no aparece ni en los pliegos de letras ni en los manuscritos de música. Aparece también el nombre del impresor y el lugar donde se ubica la imprenta. Se hacían pliegos nuevos por cada festividad y año. Del maestro Gaitán sólo se conservan pliegos de letras de Navidad de su época cordobesa y no de todos los años. En los manuscritos de música podemos encontrar otras letras correspondientes a las festividades del Corpus y de la Purísima Concepción de la Virgen, además de otras de Navidad que no se conservan en pliegos⁵⁹⁰. En los textos de la calenda era costumbre colocar apostillas marginales con las citas bíblicas que hacían alusión a los textos de la calenda. Estas apostillas no aparecen en los demás villancicos que componían los tres nocturnos.

Documento nº 36: Primera página de la calenda del año 1753

⁵⁸⁹ MARCO, J.: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los Pliegos de cordel*, 2 vol., Madrid, 1977, p. 83.

⁵⁹⁰ En la cuarta parte de este trabajo se describe un catálogo descriptivo tanto de las letras como de los manuscritos de música del maestro Gaitán.

Germán Tejerizo⁵⁹¹ afirma que el pliego más antiguo es del año 1624 y contiene las letras que se cantaron en la Catedral de Sevilla la noche de Navidad.

Una característica de estas letras es que se iban copiando de unos maestros a otros y no sólo en lugares geográficamente cercanos sino incluso en otros más alejados. La explicación de este fenómeno quizá tenga que ver con la obligación que tenían los Maestros de Capilla de componer cada año nuevos villancicos para que fueran estrenados en cada festividad. Al tener que presentar composiciones nuevas cada vez, nadie se preocupaba demasiado de la conservación de las ya estrenadas y quizá por ello se usaban en otros lugares en los que no habían sido cantadas. No tengo certeza de que se copiara la música, pues no he podido encontrar ningún manuscrito de música con esas letras para poder comparar, pero sí las letras.

Uno de los maestros que copió letras usadas por el maestro Gaitán en sus villancicos fue Antonio Caballero, Maestro de la Real Capilla de Granada. Como hablamos ya en la primera parte, Caballero había sido niño de coro de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Gaitán. Son numerosas las letras de villancicos de Navidad copiadas por este maestro. Como ejemplo citaré cuatro de ellos cuya música se conserva en el Archivo de la Capilla Real de Granada, atribuidos a Caballero pero sin fecha.

1. “*La fiesta de volatines*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1756, ocupando el segundo lugar dentro del primer Nocturno. Se componía de Introducción-Estribillo-Coplas. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 15/19, según la catalogación de López Calo⁵⁹².
2. “*Como los niños de coro*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1756, ocupando último lugar dentro del tercer Nocturno. Se compone de Introducción- Estribillo- Coplas. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 14/16.
3. “*Los pastores esta noche*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1758, ocupando el octavo lugar dentro del tercer Nocturno. Al igual que los anteriores se componía de Introducción- Estribillo –Coplas. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 16/2.
4. “*Abrirse señores*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1763, ocupando el sexto lugar dentro del segundo Nocturno. Se compone de Introducción- Recitado- Estribillo-Coplas. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 17/26.

⁵⁹¹ TEJERIZO ROBLES, G.: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, 1989, p. 27.

⁵⁹² LÓPEZ CALO, J.: *Catálogo del Archivo de música de la Capilla Real de Granada*, vol. I. *Catálogo*, Granada, 1993.

En los villancicos del maestro Ferreras encontramos también letras copiadas de los villancicos de Gaitán. Citaré algunos de ellos:

1. “*Racional ovejuela*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1756, ocupando el tercer lugar dentro del primer Nocturno. Se compone de Recitado- Aria. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 20/8 y ocupaba el 8º lugar y está fechado en 1794.
2. “*Gila, Bato, pastoras y pastores*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1758, ocupando el quinto lugar dentro del segundo Nocturno. Se compone de Recitado- Aria. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 19/15. Está fechado en 1775.
3. “*Lauda Jerusalem*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1754, ocupando el quinto lugar dentro del segundo Nocturno. Se compone de Estribillo- Coplas. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura: 35/1. Está fechado en 1777.
4. “*Pastorela de flores*”: Según los pliegos de letras de villancicos se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1770, ocupando el sexto lugar dentro del segundo Nocturno. Se compone de Introducción- Estribillo- Pastorela- Coplas. En el Archivo de la Capilla Real de Granada tiene la signatura 19/13. Está fechado en 1773.

Antonio Ferreras era Maestro de Capilla de Montilla. Al jubilarse el maestro Gaitán en 1780, Dionisio de la Mata fue nombrado Maestro de Capilla interino y trató con el maestro Ferreras en Montilla para surtir a la Catedral de Córdoba de las composiciones más necesarias. Se conserva un documento en la Catedral de Córdoba muy interesante y que transcribo al completo en el que aparecen datos sobre las fiestas para las que se necesitaban villancicos, lo que se pagaba por la composición y por la impresión de éstos y hasta el nombre del poeta que hacía las letras de los villancicos: D. Félix de Austria.

Gastos desde el 8 de Octubre de 1780	Reales de vellón
Por ir a Montilla a tratar con el Maestro de Capilla de aquella ciudad acerca de las composiciones más inmediatas y ver si quería hacerse cargo de ellas	90
Por escribir la Calenda y villancicos, remitidos a Montilla para su composición, y la calenda a Madrid para el mismo fin	10
Por papel para las comunicaciones de las composiciones	37
Por la ida a Montilla a instruir al Maestro el 6 de Noviembre, así en la calidad y puntos de las voces e instrumentos, como de las circunstancias en punto de la serie de villancicos	90
Por la composición de 11 villancicos, los cinco de Concepción y 6 de Navidad como consta en el recibo nº 1	505
De la composición de la calenda en Madrid por D. José Teixidor, uno de los Maestros del Reino, como consta en el recibo nº 2	360
De los paquetes en que vinieron los 11 villancicos de la Concepción y	

Navidad desde Montilla, y la composición de la calenda desde Madrid	28'24
Del encuadernado y cubierta del borrador de la calenda	4'10
De la impresión costead por la fábrica y traída a casa al Maestro se da a los impresores por costumbre antigua	8
A la composición de letras, así de Concepción y Navidad, 100 reales dados a D. Félix de Austria	100
A otra ida a Montilla a tratar del estilo de otros villancicos, cantadas y Pastorelas, para no diferir del loable estilo de esta Sta. Iglesia y de camino darle las gracias por lo gustoso de la composición y entregarle al mismo tiempo el importe del recibo nº 1, 60 reales de vellón por no haber gastado más de dos días	60
Por la composición de los tres villancicos de Purificación, San José y Santiago, y más por una misa nueva, consta el recibo del Maestro menos los diez reales del correo que está al nº 3	225
600 reales de vellón dados al citado Maestro del Rey por la composición del Miserere del Miércoles Santo, que consta en el recibo nº 4	600
De los paquetes en que vinieron los borradores	231
Por la composición del Miserere que se cantó el Jueves Santo y la de la Misa que se cantó el día de la Ascensión, y por haberlo reducido a urbanidad, no se le pidió recibo	500
De los portes del cosario y correo de las citadas obras	20
Por la composición de la Misa que se cantó el día de San Pedro, dados en género de regalía al Maestro de Sevilla, quien no quiso ponerle precio y por lo tanto no dio recibo de los portes de estos papeles	200
Portes de estos papeles	16
Por una resma de papel de marca	140
Por media resma de marquilla	83
Por 9 villancicos para la octava del Corpus, no constan de recibo por los mismos expresados	400
Por la composición del villancico de San Pedro, no consta recibo por los citados motivos	60
Por la composición del villancico de la Asunción en la forma dicha	60
Por la composición de la Pastorela de la Natividad de Ntra. Sra. en que se incluye el porte. Consta de recibo nº 5	48
436 reales pagados a D. Francisco Dorado por las copias de todas las obras cantadas en esta Sta. Iglesia, en el tiempo de esta cuenta a razón de 35 reales por mes, en los que se incluyen 16 reales de regalía de Pascua, todo ello según el pie, en que lo hallé, consta de recibo nº 6	436
Por la copia de la Misa del Maestro de Sevilla, la que fue necesario darla a copiar por estar el copiante ocupado en otras de igual prisa y no poderlas hacer para cuando habían de servir	60
Por la copia del Miserere del Jueves Santo, que no pudo hacer dicho copiante asalariado por igual motivo que el expresado	45
Costos de correo en cartas todas pertenecientes a este particular	43'30

Tabla nº 28: *Gastos pertenecientes a la composición de villancicos y otras obras en 1780*⁵⁹³

⁵⁹³ A.C.C.: *Obras Pías*, signatura nº 664.

Documento nº 37: Recibo firmado por Antonio Ferreras por haber compuesto villancicos para la Catedral de Córdoba⁵⁹⁴

Volviendo al tema de las copias de letras, también en otras ciudades más alejadas de Córdoba como Lérida se copiaron letras cantadas en la Catedral de Córdoba. Más concretamente el Maestro Antonino Sala usa letras cantadas en los villancicos de calenda de Córdoba y las usa en Lérida un año después con menos números musicales que en Córdoba. Tenemos testimonio de esta copia por el catálogo de pliegos de villancicos de Álvaro Torrente y Janet Hathaway⁵⁹⁵.

1. Calenda "El sagrado Redemptor": Se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1753. De los once números que contiene esta calenda se copiaron dos: el estribillo (*Tenebroso bostezo de los orbes*) y un aria (*Virgen fecunda*). En la Catedral de Lérida se interpretó esta calenda un año después, en 1754.
2. Calenda "El grano escogido": Se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1755. De los catorce números que contienen se copiaron siete: la introducción que en Lérida es llamada estribillo (*¿Hasta cuándo amado dueño*), un recitado (*Entre funestos ayes llora, siente*), un aria (*Clama, no*

⁵⁹⁴ A.C.C.: *Obras Pías*, signatura nº 664.

⁵⁹⁵ TORRENTE, A. Y HATHAWAY, J.: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, 2007, pp. 25-30.

ceses), Coro (*Deja el lamento, mortal infeliz*), recitado (*¡Albricias, oh mortales desvalidos!*), aria (*Alternen violines*) Coros, allegro (*Sonoros clarines, violines airosos*). En la Catedral de Lérida se interpretó en 1756.

3. Calenda “*El príncipe esposo*”: Se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1765. De los trece números que contiene se copiaron tres: un recitado (*Naturaleza triste*), un aria (*Levanta, levanta*), y un coreado que en Lérida es llamado “Remate” (*Resuenen los valles, repitan los montes*)
4. Calenda “*El divino Josué. Y tierra de promisión*”: Se cantó en la Catedral de Córdoba en la Navidad de 1772. De los trece números que contiene se copiaron seis: la introducción (*Albricias, albricias*), recitado (*Desconocido pueblo, vil, ingrato*), aria a solo (*Generación ingrata*), recitado a dúo (*¿Hasta cuándo, Señor, nuestra esperanza*), aria a dúo (*Con tu asistencia*) y arrastre (*Pueblo de Israel*)

También en la Catedral de Segovia, el Maestro Juan Montón y Mallén en 1774 copia algunas letras de la Navidad de 1771, cantadas en la Catedral de Córdoba⁵⁹⁶. Todos estos datos demuestran que la Catedral de Córdoba servía de referencia para otras muchas catedrales. En el Archivo de la Catedral de Segovia se conserva un villancico anónimo manuscrito que aparece fechado en el “año de 86” y firmado por un tal Gutiérrez. Como título se escribe “villancico 7º” en la partitura de tiple 1º, ya que no posee portada. La letra coincide exactamente con el villancico 7º cantado en la Catedral de Córdoba en el año 1753, a excepción de los nombres de algunos pueblos a los que hace referencia el manuscrito de Segovia que pertenecen a su provincia y en las letras de Córdoba son cambiados por otros que pertenecen a la suya. Me aventuraría a afirmar que fue compuesto por Gaitán durante su magisterio en Segovia y posteriormente se volvió a interpretar en Córdoba con los cambios anteriormente indicados, ya que me parece representativo que incluso conserve el mismo lugar dentro del tercer Nocturno. Su letra dice así:

Introducción A 4	Como es cátedra el pesebre, en que amor a enseñar nace a argüir de oposición llegan cuatro sacristanes.
---------------------	--

Estribillo	1 Fuera, fuera, pastores, 2 fuera, zagales, 3 vaya, pues, de argumento, 4 vaya de examen, vaya, vaya, supuesto, que está delante el que, sin estudiarlo, todo lo sabe.
------------	---

A 4	Ecce Sacristanorum
-----	--------------------

⁵⁹⁶ B.N.E.: *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, 1990, p. 335.

		totum equales de Trasierra, y Posadas, Palma, y Lasarte.	(de los Huertos Juarros Coca y Vilivane ⁵⁹⁷).
Coro		Vaya, pues, de argumento, vaya de examen.	
	1	Super istam materiam argumentabis ante el que es de duos orbes el substantante.	
Todos		Vaya, pues, arguyentes, Vaya, estudiantes.	
	2	Si en Nativitate fontem de omnia scientia al mundo nace, quare causa hay in hoc mundo tontos a nativitate?	
	1	Porque haya quien preste,	
	2	porque haya quien pague.	
	3	Porque haya habladores,	
	4	porque haya tenaces.	
A 4		Que todos son tontos a nativitate.	
Todos		Nego consequentiam. Probo realitatem. Nego, probo, age, age, Vaya, pues, de argumento.	
Coplas	1	El Señor, que está presente crió entre delicias grandes al hombre gallego.	
A dúo		Nego.	
Solo		Probo; y es texto notable, si al que bien le hizo dio coz al instante, solo el ser gallego puede disculparle.	
Todos		Vaya.	

⁵⁹⁷ Pueblos de Segovia que aparecen en el manuscrito.

	2	La mujer, por zalamera, hizo que el hombre pecase, y es que estaba ciego.
A dúo		Nego.
Solo		Probo; cum autoritate: La sierpe le ofrece ser Dios, y es constante, donde hay intereses haber ceguedades.
Todos		Vaya.
	3	El Pueblo que fue escogido, fue el de Israel, no es dudable, y erró, desde luego.
A dúo		Nego.
Solo		Probo; con Biblia delante: diole Dios sustento en Maná, y en aves, y gruñir, comiendo, propio es de animales.
Todos		Vaya.
	4	Ya elige otro Pueblo el Niño donde le ensacristanen con grande despego.
A dúo		Nego.
Solo		Probo; con lo que hoy se hace, pues palos, y zorros en los sacristanes sacuden el polvo a Dios, y a su Madre.
Todos		Vaya.

También en el mismo Archivo de la Catedral de Córdoba encontramos una copia de la letra de uno de los villancicos del maestro Gaitán. Se trata de una cantada a solo de tenor: “Niño mío ya se ve⁵⁹⁸” cantada en la Catedral de Córdoba en el año 1760⁵⁹⁹. Tenemos la certeza de que se copió sólo la letra porque la música no coincide con el

⁵⁹⁸ A.C.C.: *Manuscritos de Música*, signatura: 103/864.

⁵⁹⁹ Sabemos el año porque esta cantada se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima con la signatura: XVII: 10, ya que los pliegos de letras de este año en concreto no se conservan.

manuscrito de música, del mismo título y letra que se conserva en Lima. Fue copiada por Francisco Balias, segundo organista de la Catedral de Córdoba, en 1835.

3. Clasificación de los villancicos según su temática

Atendiendo a su temática podemos dividir los villancicos en tres grandes bloques:

3.1. Villancicos líricos

Estos villancicos conservan una intención de expresión intimista. Aunque no son los más representativos podemos encontrar este tipo de villancicos que se caracterizan por comenzar con una estrofa con cierto sabor a añejo popularismo intimista.

*“No le inquieten al Niño,
no, que descansa
déjenle, pues le esperan
fatigas y ansias:*

*Ay divino embeleso,
prenda adorada,
que aunque me das la vida
de amor me matas”.* (Estribillo: villancico VI. Año 1755)

*“¿Por qué lloras, mi amado?
¿por qué mi cielo?
¿por qué toda mi gloria?
¿di mi embeleso?
¿por qué di, esos sollozos
exhalas tiernos?*

*Porque lágrimas tantas
sirvan de incendio,
que hagan arder la nieve
de nuestro pecho”.* (Estribillo: villancico VII. Año 1756)

Otras veces este lirismo no aparece al principio sino en alguna de sus partes.

*“Ya, niño mío
ya, dulce dueño,
que con empeño
buscas mi amor.*

*No, no tirites,
que ya constante
mi pecho amante
te da calor”.* (Aria: villancico II. Año 1771)

*“Mi vida, mis ansias,
mi centro, mi bien,
no tiembles, no temas,*

*no, no, no,
no te ofenderé.*

*Respira, descansa,
Niño, duérmete,
sin pena, sin miedo,
sí, sí, sí,
que no hay, para qué”.* (Aria: villancico VIII. Año 1766)

3.2. Villancicos narrativos y descriptivos

Son más representativos que los anteriores. En ellos se describen numerosos personajes que van al portal para contar de manera sencilla su forma de vivir y sentir. En estos villancicos se describen los dichos y hechos más o menos ingeniosos de los más variados personajes. Se hace necesaria al comienzo del villancico una “presentación” que casi siempre lleva el título de “Introducción”.

*“Un asturiano famoso
hoy viene de oposición
a la capilla del niño
pues quiere ser su cantor”.* (Introducción: villancico V. Año 1752)

*“Aquel patán, que en su tierra
La vara llegó a tener
Hoy de Belén al portal
Ha venido a pretender”.* (Introducción: villancico II. Año 1754)

*“Dos betas muy devotas,
por no parar con sus cuerpos,
a Belén llegan por ser
Santa María la más lejos”.* (Introducción: villancico VIII. Año 1754)

Algunas veces al finalizar la introducción terminan los elementos narrativos y siguen las expresiones líricas dichas por estos personajes, pero en otras ocasiones lo narrativo continúa hasta el fin. Esto último es característico en los villancicos de jácara, como el que exponemos a continuación.

*“Antón, que todos los años
Viene a ver al niño Dios
Dice se halla resfriado
Con un romadizo atroz:

Y que si quieren que cante,
Que él no puede cantar, no;
Porque ya de puro viejo
Se le ha encajado un temblor”.* (Introducción: villancico VIII. Año 1753)

3.3. Villancicos teatrales o dramatizados

Se trata de villancicos de una dramatización muy simple. Por lo general son villancicos que incluyen partes procedentes de lo teatral o escénico como los villancicos de tonadilla. Son representativos los que contienen un diálogo.

*¿Qué esto, Pascual, amigo?
¿tanto bueno por acá?
A cantar una tonada,
me vengo, sin más, ni mas.*

*¿La tonada estará buena?
¿Pues por qué no lo ha de estar?
Cántala, Pascual, con brío
que, si es buena, ello dirá”.*

(Estribillo: villancico III. Año 1766)

A veces el diálogo se torna más retórico que real según el estilo calderoniano.

*¡Ah de la tierra humilde!
¡Ah del limo de Adán!*

*Oíd, escuchad todos
Oíd, la novedad.* (Estribillo y solo: villancico al Corpus. Año 1756)

Los villancicos que utilizan la jerga de sus personajes también se incluyen en este estilo teatral.

*“Abrirse, señores,
y darme lugar:
Esparramaitos,
que quiero colar:
E, vamos ligero, abriéndome
rancho,
que traigo un cudiao de
muncha entidá”.* (Introducción: villancico VI. Año 1763)

4. Estructuras métricas de los villancicos

4.1. Versos

En las letras de villancicos del maestro Gaitán hay gran riqueza y variedad de versos. La más común es la rima alterna asonantada. Según el conjunto silábico se pueden dividir en:

4.1.2. Bisílabos y trisílabos

Aunque en la práctica no existen estos versos muy cortos con entidad propia, sí aparecen intercalados en los estribillos, seguidillas y otras estrofas.

*“El Señor que está presente
crió entre delicias grandes
al hombre gallego.*

Nego.

*Probo; y es texto notable,
si al que bien le hizo
dio coz al instante,
sólo el ser gallego
puede disculparle.*

Vaya". (Primeras estrofas de las coplas. Villancico VII. 1753)

*"Aunque roca,
a mí me toca
la ternura,
porque dura,*

Sí, sí, sí,

atrevida te ofendí,

O, o, o,

siendo tú mi criador".

(Última estrofa de la pastorela. Villancico VII. Año 1763)

4.1.3. Tetrasílabos

Estos versos se pueden encontrar en casos similares a los anteriores.

*"¿Está acaso por aquí
Un niño gracioso y bello?
Las señas son encontradas,
Y encontrado lo queremos.*

*Él es alto,
Él es bajo,
Él es grande,
Y es pequeño,*

*Si alguno lo ha hallado,
Descúbralo presto.
Que, si no se encuentra,
Todos perdemos*".

(Primeros versos de la tonadilla. Villancico IV. Año 1763)

4.1.4. Pentasílabos

Estos versos están muy presentes en las "Tiranías", romancillos del siglo XVIII. Se encuentran combinados con versos de otras medidas.

"Horroroso infernal

*fiero enemigo,
cuando al precipitarte,
una tercera parte
de los ángeles bellos
caen contigo.
Enlazar no pudiste con tu cola,
a una niña pequeña, mujer sola,
siendo en esta victoria
tu yo, el infierno
mas suya la gloria".* (Recitado de la cantada a la Virgen. Año 1762)

*Hoy amor a los hombres,
promete alivios
con el pan que del cielo
ha descendido.* (Estribillo del villancico al Corpus. Año 1749)

4.1.5. Hexasílabos, heptasílabos y octosílabos

Son versos muy utilizados en gran parte de los villancicos.

*¡Ay! Dios amoroso,
¡Ay! Niño lloroso,
En cada suspiro,
Me asestas un tiro.* (Primeros versos del aria. Villancico II. Año 1763)

*Mi- sol- fa-vor te pido,
Re-mi-so yo sí he sido,
Mi-re-ato afligido,
contigo lloro yo.* (Estribillo. Villancico VI. Año 1766)

*"No hay que temerle soldados,
al enemigo malsín,
que en municiones de boca
consiste toda la lid".* (Coplas del villancico al Corpus. Año 1762)

4.1.6. Decasílabos

Se suelen usar solos o alternándolo con algún otro. Este tipo de versos suele cerrar la tonadilla.

*"Ay, ay, ay, florecita del campo,
Ay, ay, ay, ciérnete, que contigo
se ha de hacer una masa tan bella,
que un solo bocado dará al alma brío".*

(Final de la tonadilla. Villancico III. Año 1774)

4.1.7. Endecasílabos

Este tipo de verso es muy abundante. Se usa con frecuencia en recitados y arias. El uso del verso endecasílabo se aleja del recuerdo del villancico primitivo y también de su espíritu.

*“¿Qué es esto dulce dueño de mi vida?
Tu cuerpo y sangre brindas en comida,
A vista pues de gracia tan notoria,
Nada pido Señor, más que la gloria”.*

(Recitado. Cantada al Corpus. Año 1764)

4.1.8. Dodecasílabos

Algunos son auténticos “ripios” o arreglos del copista poco experto que ha añadido una conjunción o un artículo a un endecasílabo original. En otros casos forman estrofas o alternan con hexasílabos.

*“Albricias, albricias,
oh pueblo de Dios,
pues se ve la tierra
de la promisión:
santificad; que mañana veréis
la gran maravilla, que os muestra el Señor”.*

(Primeros versos de la Introducción de la calenda. Año 1772)

4.2. Estrofas

4.2.1. Pareados

El número de sílabas es indiferente pero tienen rima consonante. No son pareados populares sino cultos.

*“Al arma, a la lid, justicia y bondad,
y arbitre la ciencia los medios de paz”.*

(Coreado de la calenda. Año 1766)

4.2.2. Tercerillas

Las tercerillas se caracterizan por la rima consonante con el esquema a-b-a, de sus versos de arte menor.

*“Se porta Pascual.
Con todas las voces
Más gusto ha de dar”.*

(Últimos versos de la tonadilla. Villancico III. Año 1766)

Menos frecuente es encontrar tres versos monorrimos. El siguiente ejemplo tiene además verso de vuelta.

*“Mi-sol-fa-vor te pido,
Re-mi-so sí yo he sido,
mi-re-ato afligido
contigo lloro yo”.*

(Primeros versos del estribillo. Villancico VI. Año 1766)

4.2.3. Estrofas de cuatro versos: Cuartetas, redondillas, cuartetos y serventesios

Las más usadas son las cuartetas de rima alterna, pues los romances se estructuraban así.

*“Es mi niño muy guapo
pues su venida
es a matar de un palo
la sierpe antigua”.*

(Primera copla. Villancico IX. Año 1766)

Las redondillas se caracterizaban por tener la rima a-b-b-a y sus versos de arte menor.

*“¿Por qué grande faraón,
Te llegas así a explicar,
Si quien te viene a clamar
Tus propios esclavos son?”*

(Coreado de la calenda. Año 1778)

Los serventesios, al igual que las cuartetas, tienen la rima alterna, pero sus versos son de arte mayor.

*“No llores, no gimas, oh pueblo querido,
deshecha temores de cautividad:
Que ya te previene Moisés el alivio,
por alto secreto de sacra deidad”.*

(Coros de la calenda. Año 1778)

Los cuartetos se asemejan a las redondillas en su rima pero sus versos son de arte mayor.

*“Y pues ya ha llegado el ansiado consuelo
bajando veloz, descendiendo sin pausa
el que su vida dará por tu causa,
supremo Señor, abogado del cielo”.*

(Arrastre de la calenda. Año 1778)

4.2.4. Quintillas

El repetir al final un verso que ya estaba incluido en el cuerpo de la estrofa se da con frecuencia en la poesía cantada para permitir que el coro se uniera al final a las palabras que acababa de cantar el solista. La quintilla clásica tenía el esquema a-b-a-a-b.

*“Al arma soldados,
arma, arma guerra;
corred alentados,*

*que a egipcios malvados,
ya Moisés aterra”.*

(Coros de la calenda. Año 1778)

4.2.5. Estrofas de seis y siete versos: Sextillas, sextetos y septetos

La llamada “Sexta rima” introducida tardíamente en la versificación española, abunda bastante en los solemnes versos de los recitados con el esquema más clásico ABABAA de versos endecasílabos.

*“Divino pastorcico,
¿por qué de majestad la gala dejas
y vistes de mi ser tosco el pellico?
Sin duda, porque ves que tus ovejas,
al verte con tu traje disfrazado,
tu silbo seguirán, y tu cayado”.*

(Recitado. Villancico V. Año 1763)

*“Allí admirados
al niño alaban:
vanos cuidados,
que tanto graban,
en su presencia
quieren dejar”.*

(Segunda estrofa del aria. Villancico V. Año 1777)

*“Festivos, alegres,
con bulla y tropel,
ya entran, ya cantan:
Oíd, atended;
que misteriosa,
dulce, graciosa,
la canción es”.*

(Estribillo. Villancico III. Año 1777)

4.2.6. Estrofas de ocho, nueve y diez versos

En las arias son comunes las octavillas, compuestas por dos cuartetos simétricas unidas siempre por la rima de sus dos versos finales. La rima final es aguda en las dos semiestrofas generalmente. No se repite la rima más de dos veces seguidas.

*“Cual corre el caminante
ligero, cuidadoso,
cuando para el reposo
procura habitación.*

*Así viene este día,
con gozo, y alegría,
por curar nuestros males
divino Salvador”.*

(Aria. Villancico VIII. Año 1777)

Las estrofas de nueve versos no son muy corrientes.

*“Ovejuela perdida,
Descarriada
De la manada,
Oye al pastor,
Mira que vas sin senda
Fuera se tino,
Ven al camino
Ce, ce,
No tardes, no”.*

(Pastorela. Villancico VII. Año 1777)

Los poemas de diez versos son usados, sobre todo en los recitados, siendo su rima una suma de cinco pareados, por lo general de versos endecasílabos.

*“¿Has de estar siempre airado con el hombre?
¿vas en el mar a sepultar su nombre?
Ten piedad: tu favor, Señor, ostenta;
que por los mares corre gran tormenta.
Si el temeroso en ti la salud halla,
en tal riesgo tememos no ver la playa.
Haz, mi Dios, que salgamos con victoria,
para que en nuestra tierra esté la gloria.
Serenidad pedimos, y bonanza,
una seña nos da de esta bonanza”.*

(Recitado con instrumentos de la calenda. Año 1777)

Al igual que en las octavillas, también encontramos arias de diez versos divididas en dos estrofas no iguales en número de versos pero que se hallan unidas por la rima de sus dos versos finales. Su rima final es aguda en las dos semiestrofas.

*“Del agua, y fuego viste
Su preciosa librea;
De la tierra en que asiste
El ámbito rodea:
Y al hombre afortunado
Busca con su favor.*

*De dos naturalezas
Se forman los colores
Verde, del agua, y flores,
Encarnado del sol”.*

(Aria de la calenda. Año 1777)

4.2.7. Otras estrofas mayores

Ejemplos de este tipo de versos son las Pastorelas y coplas, con versillos muy cortos y muy numerosos que únicamente se relacionan entre sí por los versos agudos.

*“Cuando allá en el desierto
al pueblo ingrato
te diste grato
pan figurado
en el maná:*

*Bien se vio que con gusto
todos comían
lo que querían;
pues siempre has sido
sí, sí,
gracioso pan”.*

(Primera copla. Villancico VI. Año 1774)

También en los recitados se usan estrofas con muchos versos de distinta métrica en los que lo característico es el díptico final con la misma rima consonante, que musicalmente coincide con la contestación del coro.

*“Mira al arco, y bendice
al Señor, que lo hizo.
Así se dice
en la sagrada historia.
Es gallardo en extremo.
De la gloria
en cerco hermoso pira el corvo cielo.
Me parece cortado a su modelo.
Obra particular de excelsa mano.
Es supremo su ser:
También humano.
Así pues lo acreditan los colores,
en que al hombre dispensa sus favores”.*

(Recitado a dúo de la calenda. Año 1777)

4.2.8. Algunas formas especialmente representativas: Silvas, romances y seguidillas

La **silva** se caracteriza por ser un poema no estrófico, en el que se alternan versos heptasílabos con otros endecasílabos. Su rima es generalmente consonante y en ocasiones incluye algunos versos sueltos. El siguiente ejemplo contiene rima alterna al comienzo y dos dípticos al final

*“Advertir al Oriente,
que allí una nube de rocío llena,
herida de la luz resplandeciente
del sol, con faz serena
al iris misterioso,
arco de paz de aspecto prodigioso,
nos ofrece del cielo,
haciéndole que baje a nuestro suelo”.*

(Recitado con instrumentos de la calenda. Año 1777)

El **romance** se caracteriza por una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, quedando sueltos los impares. Es la composición poética más usada en España. Este tipo abunda en las Introducciones.

*“Como Dios reparte dones,
Y, por dar, Dios se llamó,
Son muchos los pedigüeños,
Que buscan al niño Dios”.* (Introducción. Villancico III. Año 1763)

El **romancillo** de cinco sílabas aparece en muchas coplas.

*“Ovejita que ignorante;
No ves a dónde caminas,
Si el cuello al silbo no doblas,
Te has de perder de sencilla.
Cual se me aleja”.* (Primera Copla. Villancico V. Año 1766)

La **seguidilla** por su antigüedad se remonta a las “jarchas” mozárabes. La forma seguidilla era capaz de admitir unos aires y ritmos bastante más alegres y variados que los usados en el romance. La palabra seguidilla aparece escrita en la misma letra del villancico. La rima de la seguidilla simple es 7a-5b-7c-5b.

*“Yo no salto hacia arriba,
Que una desgracia,
Que está llorando un ángel,
Me sobre-salta”.* (Primera Copla. Villancico IX. Año 1763)

La rima de la **seguidilla compuesta** es 7a-5b-7c-5b-5d-7e-5d. Abundan en la Coplas o en las estrofas denominadas “seguidillas”.

*“Pues vaya, compañeros,
De saltos vaya,
Que el niño está apostando
A quien más falta:
¡Ola, y cual sube!
¡Fuego, y cual baja!
Salta, estando desnudo,
Con mucha gala”.* (Seguidilla. Villancico IX. Año 1763)

5. Principales recursos estilísticos

Las figuras retóricas utilizadas en las letras de los villancicos del maestro Gaitán se pueden dividir en tres grupos que definen el plano de expresión de las mismas:

5.1. Figuras fonéticas

5.1.1. Paranomasia y juego de palabras

Habría que destacar la utilización de la *paronomasia* (repetición de la mayoría de los fonemas) y *juego de palabras* en “Pascual está aquí”. Se juega con el “tiempo de Pascual” y el nombre del protagonista:

(vv. 1-4) *Pascual está aquí señores,
bosando gusto y solaz,
que como el tiempo es de Pascua,*

Pascual viene muy Pascual.

(vv.27-28) *El cielo se vino abajo
porque hasta un Dios vio bajar*

Otras *paronomasias* aparecen en el villancico “A la lid, al arma tocan”:

(vv. 7-10) *Ya la señal se escucha,
ya hace la seña el clarín
el parche infunde bríos
y herido incita a herir.*

5.1.2. Aliteración

Tenemos un caso de *aliteración* como insistencia de un solo fonema en “Eternamente triste” que ayuda a describir la caída del demonio y los suyos al abismo:

(vv. 1-6) *Horroroso infernal
fiero enemigo,
cuando al precipitarte,
una tercera parte
de los ángeles bellos
caen contigo.*

5.1.3. Semejanza fónica

En el villancico “Mi Sol favor te pido” aparece un ejemplo de *semejanza fónica* entre los fonemas de las palabras y el nombre de las notas musicales correspondientes. Los nombres se corresponden además con el sonido de las notas en alguna de las voces. Estos nombres de las notas vienen subrayados en el manuscrito original:

(vv. 1-4) *Mi Sol, favor te pido,
remiso yo sí he sido,
mi reato afligido,
contigo lloro yo.*

(vv. 7-8) *la fatiga consuelan,
y son mi redención.*

5.2. Figuras morfosintácticas

Son varias las modalidades de figuras morfosintácticas que podemos encontrar en los villancicos de Gaitán.

5.2.1. Paralelismo

Hallamos *paralelismos* en “Mi Sol, favor te pido” para realzar las cualidades humanas y divinas de Dios:

(vv. 15-16) *Con tus lágrimas me ablandas,
con tu luz me ardo en amor.*

Otro caso de *paralelismo* lo podemos encontrar en “A la lid, al arma tocan”. Éste sirve para destacar los esfuerzos beneficiosos del pan y el vino en la batalla de la vida:

(vv. 11-12) *En el Pan hay esfuerzos
en el vino hay ardid,*

5.2.2. Quiasmo

Encontramos un caso de *quiasmo* o cruce entre el sujeto y el predicado en:

(vv. 8-9) *ya hace seña el clarín,
el parche infunde bríos*

5.2.3. Anáfora

En este mismo villancico es de destacar la *anáfora* o repetición de las ideas de la necesidad de ir a la batalla:

(vv. 1-6) *A la lid, al arma tocan,
al arma, a la batalla.
A la lid, al arma tocan
en los fuertes de David,
al arma esforzados campeones,
a la batalla, a la lid.*

Otra *anáfora* aparece en “Pascual está aquí” para indicar con certeza que Dios ha nacido:

(vv.18-19) *porque ya se ve
porque claro está*

5.2.4. Hipérbaton

En el villancico “Jardinerito del huerto cerrado” hallamos un *hipérbaton* para destacar el sintagma “entre espinas” y su relación con Jesucristo su hijo. Es éste el único caso de hipérbaton que encontramos en estos villancicos. Como ya dijimos anteriormente, la estética gongorina cae en desuso a mediados del siglo XVIII y los villancicos de Gaitán no son una excepción, utilizándose el hipérbaton de manera muy restrictiva:

(vv. 15-18) *Entre espinas concebida
hoy se descubre una flor,
a quien el mar de la gracia
en un instante regó.*

Otro *hipérbaton* aparece en “A la lid, al arma tocan”; se cambia el orden para destacar el elemento que no está en su lugar:

(vv. 30-31) *Lo que temerse pudiera,
fuera la sangre verter*

5.2.5. Epíteto

Encontramos en este villancico dos *epítetos* en los que el adjetivo calificativo se antepone al nombre para destacar la cualidad con más énfasis:

(v. 14) *que es entre todas la más bella flor*

(v. 19) *El divino Jardinero*

En “Eternamente triste” hallamos tres *epítetos* antes del sustantivo para recalcar las cualidades del demonio:

(vv. 1-2) *Horroroso infernal
fiero enemigo*

Volvemos a encontrar otro *epíteto* al final de la poesía con la misma intención:

(vv. 16-17) *No hay dolor tan penoso
a un infame homicida*

Otro *epíteto* aparece en “A la lid, al arma tocan” para destacar con más énfasis la cualidad:

(v. 5) *al arma esforzados campeones*

En “De Amor es encanto” volvemos a encontrar varios *epítetos* para indicar las cualidades tan sublimes del Pan eucarístico:

(vv. 2-5) *sagrado hechizo
inexplicable encanto
que el más sabio poder
en el Pan hizo,*

5.2.6. Elipsis verbal

En “Pascual está aquí” aparece una *elipsis verbal* para destacar la intención de diálogo entre los personajes ya que el villancico se concibe de forma dramática:

(vv. 5-6) *¿Qué es esto Pascual amigo?
¿tanto bueno por acá?*

5.3. Figuras semánticas

5.3.1. Apóstrofe

En el villancico “Jardinerito del huerto cerrado” encontramos un *apóstrofe* en sus primeros versos indicando que nos podemos dirigir a Dios de manera cercana porque se hace jardinero:

(vv. 1-4) *Jardinerito del huerto cerrado
gustosa delicia del Dios del Amor;
dinos qué flor tan hermosa descuella,*

que es entre todas la más bella flor:

5.3.2. Hipérbole

En este mismo villancico hallamos dos casos de *hipérbole* con la finalidad de ennoblecer la figura de la Virgen:

(v. 8) *que hoy se concibe más pura que el sol*

(vv. 21-22) *la formó con tanta gracia,
que a mares la derramó.*

En “Pascual está aquí” hallamos una *hipérbole* para indicar lo inexplicable de que un Dios se haga hombre:

(vv. 27-28) *El cielo se vino abajo,
porque hasta un Dios vio bajar*

5.3.3. Antítesis

Son numerosos los casos de *antítesis* encontrados en estos villancicos. En “Eternamente triste”, al mismo tiempo se contraponen las cualidades del demonio con las de la Virgen:

(vv. 1-2) *Horroroso infernal
fiero enemigo,*

(v. 8) *a una Niña pequeña, Mujer sola,*

También se oponen entre sí los sustantivos *infierno/gloria* para establecer la diferencia entre la actuación de ambos:

(vv. 10-11) *Tu yo, el infierno
mas suya la gloria.*

Otra *antítesis* la encontramos en la oposición de los sustantivos *gracia/desgracia*, con el mismo sentido anterior de establecer diferencia entre ambos:

(vv.12- 15) *Eternamente triste
envidiarás la gracia
que en esa tu desgracia
tormento fue el mayor.*

En “Pascual está aquí” es interesante hacer mención de los siguientes versos:

(vv. 37-38) *Por lo humano están al lado,
y por lo divino atrás.*

Esta *antítesis* entre *al lado* y *atrás* se refiere teológicamente a que a pesar de que en el pesebre la Virgen y San José están al lado de Jesús, humanamente a la misma altura; desde el punto de vista divino están detrás del Niño, pues ambos son hombres.

En “De Amor es encanto” hallamos otro caso de *antítesis* para poner de manifiesto lo sobrenatural de la experiencia eucarística:

(vv. 10-14) *¡que cuando baja Dios
 el hombre sube!
 ¡Que en seno limitado
 quepa un Dios infinito
 en un bocado!*

5.3.4. Metáfora

La *metáfora* es una de las figuras retóricas más utilizadas. Hallamos *metáforas* en casi todos los villancicos. En “Jardinerito del huerto cerrado” las *metáforas* utilizadas resultan ennoblecedoras al identificar a la Virgen con diversas flores:

(vv. 5-7) *Es azucena, es el clavel,
 es la rosa, es el jazmín, otra cosa mejor
 porque es María la flor de las flores*

Más adelante volvemos a encontrar otra *metáfora*, con el mismo fin ennoblecedor:

(vv. 16-18) *hoy se descubre una flor,
 a quien el mar de la gracia
 en un instante regó*

En “Mi Sol, favor te pido” las *metáforas* identifican a Jesucristo-Dios con el Sol a la hora de la Redención. Las lágrimas del Señor son perlas que derriten sus llamas de amor, y al mismo tiempo consuelan la fatiga del hombre y permiten su redención:

(vv. 1-8) *Mi Sol, favor te pido,
 remiso yo sí he sido,
 mi reato afligido,
 contigo lloro yo:*

 *Las perlas que derramas,
 y derriten tus llamas,
 la fatiga consuelan,
 y son mi redención.*

Volvemos a encontrar una nueva *metáfora* para destacar el poder divino:

(v. 21) *Con los rayos de tus ojos*

Más adelante nuevas *metáforas* comparan los rayos del Sol con las lágrimas y resplandor que, derretidas, liquidan la paga deudora del hombre:

(vv. 17-20) *De tus ojos son los rayos,
 lágrimas y resplandor,
 con tus lágrimas me ablandas,
 con tu luz me ardo en amor.*

En “Pascual está aquí” se vuelve a identificar metafóricamente a Jesús en su nacimiento con el Sol:

(vv. 20-23) *Era un Sol divino
 y qué tino
 que al suelo se vino
 por cuerpo solar.*

Más adelante se vuelve a usar la *metáfora* para ennoblecer el lugar de nacimiento de Jesucristo:

(v. 32) *y hoy es la corte, un portal*

Todo el villancico “A la lid, al arma tocan” es una *alegoría* o *metáfora* continuada de carácter guerrero para exaltar la Eucaristía. Así como en la batalla son muy importantes “las municiones de boca”, en la Eucaristía, con solo un bocado (la hostia consagrada) se alcanza la victoria:

(vv. 24-29) *Que en municiones de boca
 consiste toda la lid.*

*Con un bocado el contrario,
nos pudo a todos rendir,
y en un bocado tenemos
la victoria feliz.*

En “De Amor es encanto” las *metáforas* se utilizan para exaltar las cualidades del Pan eucarístico:

(vv. 1-3) *Enigma del Amor,
 Sagrado hechizo
 Inexplicable encanto,*

También en la parte final del poema se exalta el Pan mediante el juego de colores blanco y rojo (carne y sangre de Jesús) mediante *metáforas* ennoblecedoras:

(vv. 21-22) *Con visos de nieve
 teñirá en carmin.*

(vv. 32-33) *Brillos de diamante
 fondos de rubí.*

5.3.5. Perífrasis

La *perífrasis* está presente en “Eternamente triste” para aludir elusivamente al diablo y contraponerlo con la Virgen quien lo vence:

(vv. 1-6) *Horroroso infernal
 fiero enemigo,
 cuando al precipitarte,
 una tercera parte*

*de los ángeles bellos
caen contigo.*

En “Pascual está aquí” una *perífrasis* señala a la Virgen y San José como las personas que acompañan al Niño, otra indica que el Niño está acompañado del Padre y del Espíritu Santo, que con Él forman Trinidad:

(vv. 35-38) *Dos personas le acompañan,
que hacen con Él Trinidad;
por lo humano están al lado,
y por lo divino atrás.*

Se utiliza otra *perífrasis* para referirse a los animales que calientan al Niño:

(vv. 39-42) *Dos brutos al Niño helado,
se ejercitan en templar;
si con ellos contemplamos,
probamos lo racional.*

5.3.6. Paradoja

Un caso de *paradoja* hallamos en “De Amor es encanto” para destacar las cualidades divinas que sobrepasan lo evidente:

(vv. 8-9) *¡Que alumbre el Sol
cubierto de una nube!*

CAPÍTULO IV

LA MÚSICA DE LOS VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

1. Localización de villancicos y cantadas

Los manuscritos de obras en castellano del Maestro Gaitán se encuentran diseminados por diferentes archivos españoles e hispanoamericanos. En el siguiente gráfico se detallan las ciudades donde se hallan los manuscritos que actualmente tengo localizadas. No he incluido los anónimos de Granada y Segovia.

Gráfico nº 8: Archivos donde se conservan villancicos y cantadas del Maestro Gaitán

Como podemos observar son Lima, Granada y El Escorial las principales fuentes donde se conservan estas obras. Se puede deducir de este estudio que posiblemente, tanto Granada como El Escorial fueron dos vías de comunicación de manuscritos de música al Nuevo Mundo. Otro dato que aporta información al respecto es el villancico de Navidad “Marineros parad” que se encuentra duplicado; un ejemplar en El Escorial y otro en Lima. La música y letra son iguales. Una diferencia es que en el ejemplar del Lima, las coplas son cantadas por el tiple 1º, y en el de El Escorial, las canta el tenor. En el ejemplar de El Escorial, en el “acompañamiento” no se especifica el instrumento y tiene partes cifradas, y en el de Lima el acompañamiento corre a cargo del violón y contrabajo. Por otra parte podemos encontrar, tanto en Granada como en Lima, villancicos en los que se escribe en las particellas vocales del coro principal, el nombre del cantor que debía interpretarlas⁶⁰⁰. Todos los nombres pertenecían a músicos de la

⁶⁰⁰ Véase catálogo en la cuarta parte, capítulo III, villancicos nº 12, 21, 22, 23, 24, 34, 35, 39.

Capilla de la Catedral de Córdoba. Tanto las portadas como las particellas de voces e instrumentos de Granada son muy similares a las de Lima.

2. Clasificación de los villancicos

De los villancicos y cantadas que compuso el Maestro Gaitán, sólo se conservan los de las festividades de la Concepción, Navidad y Corpus, y uno de oposición que compuso para optar al Magisterio de Capilla de la Catedral de Santiago de Compostela. Son muchas más las festividades para las que se componían villancicos pero lamentablemente no se conservan. En el siguiente gráfico se puede observar la proporción de cada una de ellas.

Gráfico nº 9: *Festividades de las obras en castellano del maestro Gaitán*

Atendiendo a su estructura los villancicos se pueden dividir en tres grandes grupos:

2.1. Estructuras tradicionales castellanas

Dentro de este apartado consideramos como formas tradicionales las formadas por Estribillo-Coplas, Introducción-Estribillo-Coplas y la menos usada Introducción-Coplas. Podrían considerarse como un subgrupo las que incluyen además de estas secciones, la “tonadilla” y “pastorela” porque aunque son formas también típicamente españolas de origen popular, tienen vinculación con las formas teatrales de la época. Son también géneros genuinamente españoles los de “seguidilla” y los de “jácara”. Ambas fueron danzas populares del pueblo español con unos caracteres literarios que las definen con claridad. En el siguiente gráfico podemos observar en qué proporción fueron usadas estas estructuras por el Maestro Gaitán en sus villancicos.

Gráfico nº 10: *Villancicos de Navidad según los pliegos de letras con estructuras castellanas*

Dentro de estas divisiones podemos observar como la estructura Estribillo-Coplas-Estribillo, a pesar de ser la más antigua se sigue usando en una proporción más alta que las demás.

2.2. Estructuras italianas

Dentro de este grupo se encuentran las llamadas “cantadas”, término español con que se denominaba la sucesión de Recitados y Arias.

2.3. Estructuras combinadas castellano-italianas

Con la inclusión de los recitados y arias se fueron mezclando los números tradicionalmente castellanos con los italianos llegándose a crear otras formas nuevas. Las calendas se alargaron considerablemente con la inclusión de estas nuevas partes y era costumbre además incluir alguna pieza exclusivamente instrumental. De los villancicos del Maestro Gaitán podemos señalar las siguientes estructuras combinadas, que fueron usadas por el Maestro Gaitán casi exclusivamente para la calenda:

- Estribillo-Recitado-Aria-Recitado-Estribillo
- Recitado-Seguidillas-Recitado-Aria
- Introducción-Recitado-Aria-Canción de batalla (Instrumental) -Recitado-Aria a dúo-Recitado-Aria-Arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Aria con clarines-Recitado a dúo-Aria-Canción (Instrumental)-Arrastre-Fuga-Copla-Arrastre

- Introducción-Coro-Recitado-Allegro-Recitado-Aria-Coreado-Recitado a dúo-Aria a dúo-Coro-Canción de batalla (Instrumental)-Coro-Recitado-Aria-Copla
- Introducción-Recitado-Aria-Recitado-Aria-Coro-Allegro-Recitado-Aria-Coro Allegro-Salve (Instrumental)-Arrastre-Copla-Arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Coros-Recitado-Aria-Salve (Instrumental)-Recitado a dúo-Aria a dúo-Arrastre-Copla-Arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Recitado-Aria-Canción (Instrumental)-Recitado a dúo-Aria-recitado-Arrastre-Copla-Al arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Coros-Recitado-Aria-Coros-Recitado-Marcha (Instrumental) -Coros-Recitado a dúo-Aria a dúo-Recitado-Arrastre-Copla-Al Arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Coreado-recitado-Aria-Coreado-Marcha (Instrumental)-Recitado a dúo-Aria-Arrastre-Copla-Al Arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Coreado-Recitado-Aria-Coreado-Tocata (Instrumental) –Recitado a dúo-Aria a dúo-Arrastre-Copla-Al Arrastre
- Introducción-Recitado-Aria-Coreado-Recitado a dúo-Aria a dúo-Coreado-Canción (Instrumental) –Recitado-Aria-Recitado-Arrastre-Copla
- Introducción-Recitado-Aria-Coreado-Recitado a dúo-Aria a dúo-Coreado-Tocata (Instrumental) –Recitado-Aria-Recitado-Arrastre-Copla
- Introducción-Recitado con instrumentos-Aria-Coro-Recitado con instrumentos-Aria-Coro-Canción (Instrumental) –Recitado a dúo-Aria-Arrastre-Copla-Al Arrastre todos
- Recitado a 4-Coreado todos-Recitado a 4-Todos-Coreado todos-Recitado-Aria-Coros-Recitado-Aria solo y todos-Coros-Tocata-Recitado a dúo-Aria a dúo-Arrastre todos-Recitado-Todos-Arrastre

Gráfico nº 11: *Tipos formales de villancicos y cantadas según los pliegos de letras y manuscritos de música*

3. Características musicales generales de las secciones de villancicos y cantadas

En general, los villancicos mantienen a lo largo de su desarrollo la misma tonalidad y cada una de las partes comienza y termina en la misma tónica. Es en los estribillos donde a veces se introducen tonalidades distintas de la principal, ya que esta parte es la que tiene mayor extensión y en ella se introducen también elementos literarios muy diferentes. Al ser éstos más extensos se prestan a que su estructura sea más rica, con texturas diferentes de solos, dúos y alternancia de pasajes contrapuntísticos y homofónicos.

3.1. Introducción

Podemos afirmar que cuando hay una “Introducción” vocal-instrumental, ésta suele cantarse a solo, pero con una escritura musicalmente sobria.

The musical score is for a villancico introduction. It features several parts: T1 (Tenor 1), B1 (Bass 1), S3 (Soprano 3), A2 (Alto 2), T2 (Tenor 2), B2 (Bass 2), Ar. (Arpeggio), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score is in G major and 3/4 time. The vocal parts are in a homophonic texture, with the tenor (T1) and bass (B1) parts having lyrics. The instrumental parts provide a harmonic accompaniment. The lyrics for T1 and B1 are: "Pas-cual es tá a-quí se-ño-res ____ bo-san do gus-to y so-la - - - z, bo." The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

Ejemplo n° 1: *Detalle del solo de tenor y acompañamiento de cuerda de la introducción de “Pascual está aquí” (Compases 3-8)*

Si la introducción consta de dos estrofas breves, como cuartetos por ejemplo, la segunda se repite con la misma melodía de la primera. Cuando esta introducción es polifónica, siempre la cantan un menor número de voces que el estribillo.

1. Los ni-ños de co-ro-a ra-to, los ni-ños de co-ro-a ra-to,
2. Un Víc-tor tie-nen dis-pues-to, un Víc-tor tie-nen dis-pues-to,

Ejemplo n° 2: *Detalle del solo de soprano de la introducción de “Los niños de coro a rato” (Compases n° 3-9)*

3.2. Estribillo

En el “Estribillo” es donde cantan todas las voces, alternan con los solistas, éstos dialogan entre sí, puede haber cambio de movimiento, se puede repetir algún fragmento, etc.

26 solo
S 1 flor di-nos qué flor tan her-mo-sa des-cue-lla, que es en-tre to-das la más be-lla flor, que es en-tre
S 2 flor que es en-tre to-das la más be-lla flor, que es en-tre
A flor que es en-tre to-das la más be-lla flor, que es en-tre
T 8 flor que es en-tre to-das la más be-lla flor, que es en-tre
Ar. 26

Ejemplo n° 3: *Detalle de la alternancia solo-todos en el estribillo de “Jardinerito del huerto cerrado” (Compases 26-30)*

En el villancico “Los niños de coro a rato” hay cambio de movimiento entre la introducción y estribillo. En la introducción hay compás de 3/4 y en el estribillo de 4/4. También en el villancico “Pascual está aquí” se produce un cambio de movimiento al pasar de la introducción al estribillo, del 3/4 de la introducción se pasa al 3/8 del estribillo. El discurso es dialogado entre los dos solistas, alternándose éstos con el coro.

17

S Mi sol _____ fa - vor te pi - do, te pi - do, mi sol _____

A _____ Mi sol _____ fa - vor te pi - - do

T _____ Mi sol fa - vor te pi - do,

Ejemplo n° 5: *Detalle de las entradas contrapuntísticas del estribillo de “Mi sol, favor te pido” (Compases 17-22)*

También hay estribillos en los que las voces cantan homofónicamente.

42

S 1 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

S 2 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

S 3 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

S 4 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

S 5 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

A 1 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

T 1 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

B 1 Tum tum tum tum tum vi - va vi - va vi - va vi - va sal - ga - mos, gri -

Ejemplo n° 6: *Detalle de los dos primeros coros cantando homofónicamente el estribillo en “Los niños de coro a rato” (Compases n° 42-46)*

36

S 1

a la lid, al arma tocan

al arma, al arma, al arma, al arma

S 2

a la lid, al arma tocan

a la lid, al arma

A

a la lid, al arma tocan

a la lid, al arma

T

a la lid, al arma tocan

a la lid, al arma

Arp.

36

Ejemplo nº 7: *Fragmento homofónico del estribillo de “A la lid, al arma tocan”*
(Compases 36-39)

Parte del estribillo se volverá a repetir tras las coplas para dejar buen sabor de boca a los oyentes.

3.3. Coplas

En el manuscrito anónimo de Segovia “Como es cátedra el pesebre” al final de la copla aparece escrita la anotación: *A la señal 3 más*. Esta señal está situada al comienzo de las coplas, lo que quiere decir que las coplas se cantaban seguidas y el estribillo se repetía sólo después de haberlas cantado todas.

En las “Coplas” caben también muchas fórmulas. Pero la más frecuente es que sean cantadas por un mismo solista. Lo característico es que todas las coplas tenían la misma música.

95

S 1

1ª En - tre es - pinas conce - bi - da hoy se des - cu - bre u - na flor, hoy se des - cu - bre u - na flor

2ª El di - vino jar di - ne - ro mi - rán do - se en es - ta flor, mi - rán do - se en es - ta flor

S 2

A

T

8

Arp.

Ejemplo nº 8: Fragmento de las Coplas a solo de soprano de “Jardinerito del huerto cerrado” (Compases 95-100)

También encontramos coplas en las que el solo lo van alternando dos solistas de distinta cuerda.

69

S 1

Es - pi - gas mis - te - rio - sas, con qué a

S 2

A

T

8

Arp.

69

Cam - po fér til el tem - plo, re - du - ce pe - re gri - no,

75

S 1

mornos convi-da, más propi - cio, con qué a-mor nos convi-da, más propi - cio;

S 2

A

T

Arp.

Ejemplo n° 9: *Fragmento de las coplas a solo alternadas entre contralto y soprano en el villancico “Hoy amor a los hombres” (Compases 69-80)*

En el villancico “A la lid, al arma tocan” cada una de las tres coplas es cantada por una cuerda diferente: 1° soprano, 2° soprano y tenor.

128

S 1

1ª No.hay que te - mer - le sol - da-dos, no.hay que te - mer - le sol -

S 2

2ª Con un bo - ca - do.el con - tra-rio, con un bo - ca - do.el con -

A

T

Arp.

128

3ª Lo que te - mer - se pu - die-ra, lo que te - mer - se pu -

f

Ejemplo n° 10: *Fragmento de las coplas de “A la lid, al arma tocan” (Compases 128-133)*

En “Los niños de coro a rato” las cuatro coplas a solo son cantadas por cada uno de los sopranos que componen el coro principal.

127

S 1 1. Es mi Ni-ño muy gua-po pues su ve-ni-da, pues su ____ ve-ni-da, pues su ve-ni-da,

S 2 2. Tras de Adán diz, que vi-no, y A dán te-mí-a, y A-dán ____ te-mí-a, y A dán te-mí-a,

S 3 3. El pe-so de las cul-pas el ni-ño a-li-via, el ni-ño a-li-via, el ni-ño a-li-via,

S 4 4. Del mun-do la gran bo-la él so-lo gi-ra, él so-lo gi-ra, él so-lo gi-ra,

Ejemplo nº 11: *Fragmento de las coplas de “Los niños de coro a rato” (Compases 127-131)*

Una excepción son las coplas del villancico “Mi sol, favor te pido”. En lugar de ser a solo, son a tres voces al igual que el resto del villancico y se siguen haciendo entradas contrapuntísticas escalonadas de las voces a la vez que pasajes homofónicos.

114

1ª De tus o-jos son los rayos lá-gri-mas y res-plan
2ª En e-sas lá-gri-mas bellas de-rre-ti-das a tu-ar
3ª Con los ra-yos de tus o-jos me-has pa-sa-do.el co-ra-

1ª De tus o-jos son los rayos lá-gri-mas y res-plan
2ª En e-sas lá-gri-mas bellas de-rre-ti-das a tu-ar
3ª Con los ra-yos de tus o-jos me-has pa-sa-do.el co-ra-

114

1ª De tus o-jos son los rayos lá-grimas y res-plan-dor, res-plan
2ª En e-sas lá-gri-mas bellas de-rre-ti-das a tuar-dor, a tu.ar
3ª Con los ra-yos de tus o-jos me-has pa-sa-do.el co-ra-zón, co-ra-

Ejemplo nº 12: *Fragmento de las coplas de “Mi sol, favor te pido” (Compases nº 114-119)*

Por regla general la música de las coplas es una repetición de la del estribillo pero con una melodía más breve y más adornada.

3.4. Recitados

Las Cantadas del Maestro Gaitán se componen de un recitativo y un aria. La sucesión de varios recitativos y arias la encontramos solamente en las calendas de Navidad. En el “Recitado”, al ser éste un canto para expresar sentimientos, predominan las modulaciones que además de permitir el diálogo del cantante, a veces preparan la nueva tonalidad del aria. Es un vehículo de diálogo y acción dramática. Es característico que los dos acordes finales se retrasen después de que el solista haya terminado. El acompañamiento instrumental suele ser un bajo continuo, que a veces aparece instrumentado en algunas cantadas, lo que le confiere a éstas mucha más vitalidad y fuerza. Como norma en los recitados es el arpa el instrumento que hace el continuo, pero hay veces que comparte esta tarea con el violón y el contrabajo.

En la cantada “Eternamente triste” encontramos muchas de estas características anteriormente mencionadas. Comienza en Mi b Mayor sus últimos compases preparan la tonalidad de sol menor que es la tonalidad principal del aria. Podemos observar en el siguiente ejemplo como se retrasan los dos últimos acordes del acompañamiento. Al ser acompañada instrumentalmente cobra más vitalidad y fuerza el diálogo entre la voz y los instrumentos y es característico su gran dramatismo. El continuo corre a cargo del arpa, violón y contrabajo.

The image shows a musical score for the final measures (16-18) of the recitative of the cantata "Eternamente triste". The score is written for a vocal soloist (S) and a chamber ensemble. The vocal part is in a recitative style, with lyrics in Spanish: "to - ria tu yo el in - fier - no, mas su - ya la glo - ria." The instrumental parts include two Tenors (T. 1, T. 2), Soprano (S), Arpa (Ar.), Violín 1 (Vln. 1), Violín 2 (Vln. 2), Voz (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal mark 16 at the beginning of the first system. The vocal part is in a recitative style, with lyrics in Spanish: "to - ria tu yo el in - fier - no, mas su - ya la glo - ria." The instrumental parts include two Tenors (T. 1, T. 2), Soprano (S), Arpa (Ar.), Violín 1 (Vln. 1), Violín 2 (Vln. 2), Voz (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal mark 16 at the beginning of the first system.

Ejemplo nº 13: *Últimos compases del recitado de la cantada “Eternamente triste”*
(Compases 16-18)

Lo normal es que el recitado sea a solo, de soprano más frecuentemente que de tenor. Pero en las obras del Maestro Gaitán encontramos un ejemplo de recitado a dúo acompañado instrumentalmente. Se trata de la cantada “Venga el bárbaro otomano”. En ella dialogan las voces a solo y a dúo. Está acompañada por un guión de acompañamiento.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Soprano, Bajo, Arpa, Violón, and Contrabajo. The Soprano part has lyrics: "Dan-do vuel-tas su". The Bajo part has lyrics: "La for - tu-na.in cons tan-te ro - da - ba sin pa-rar por un ins - tan-te." The Arpa, Violón, and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The second system includes parts for Soprano (S), Bajo (B), Arp., Vc., and Cb. The Soprano part has lyrics: "rue-da nun-ca su-po.es tar fi - ja, y.es tar que-da. Mas ya.Es-pa-ña fe - liz, y.a for tu-na - da". The Bajo part has lyrics: "Mas ya.Es-pa-ña fe - liz, y.a for tu-na - da". The Arp., Vc., and Cb. parts continue the instrumental accompaniment.

Ejemplo nº 14: *Comienzo del recitado a dúo de la cantada “Venga el bárbaro otomano” (Compases 1-7)*

3.5. Arias

Las “Arias” son las que contienen melódicamente los fragmentos más ricos, con rápidos giros, con subidas y bajadas, con pasos cromáticos, con valores ornamentales de rápida ejecución y con frecuentes intervalos nada fáciles de entonar.

32

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Dios mi Dios es - tá sí Sa-cra-men - ta - - do mi Dios mi Dios es -

f *p*

f *p*

Ejemplo n° 15: Fragmento del aria “Sol escondido” (Compases 32-34)

20

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

mo - - - r, que se a-bra - za hoy en tu a - mor, el fa -

f

f

Ejemplo n° 16: Fragmento del aria “Voy buscando a mi cordero” (Compases n° 20-22)

Las arias más frecuentes son las *arias da capo*, pero también encontramos *arias dal segno*. Un ejemplo de esta última la tenemos en la cantada “Sol escondido” que analizaremos más detalladamente en la tercera parte.

4. Las voces

En el siguiente gráfico podemos observar las plantillas vocales usadas por el Maestro Gaitán en sus villancicos y cantadas.

Gráfico nº 12: *Plantilla vocal de las obras en castellano que se conservan del maestro Gaitán*

La plantilla vocal más usada por el Maestro Gaitán en sus villancicos es a 4 voces. Dentro de este grupo vocal son más numerosas las obras para dos sopranos, alto y tenor que las de soprano, alto, tenor y bajo. Le sigue en número las obras a tres voces, para soprano, alto y tenor. En las cantadas a solo la voz más utilizada es la de soprano. La única función del segundo coro, en los villancicos a 7 y 8 voces, es doblar y reforzar algunas partes del coro principal. Son escasas las obras para un mayor número de voces. Aquí podemos destacar el villancico a 12 “Los niños de coro a rato” en la que el tercer coro sirve para reforzar algunas partes del segundo por lo que el sentido estricto de policoralidad del siglo XVII está ausente en las obras en castellano del Maestro Gaitán.

4.1. Soprano

La melodía principal está a cargo de la voz de soprano en la gran mayoría de los villancicos y cantadas. Se puede decir que llevan el peso de la composición. Esta voz se mueve dentro de un ámbito normalmente agudo, que en ocasiones llega hasta un la⁴. El tratamiento del texto es normalmente silábico y melismático en los finales de frase. En las arias es donde aparecen grandes melismas que coinciden muchos de ellos con largas progresiones. Son abundantes los adornos, las figuraciones rápidas y los saltos, en ocasiones con intervalos difíciles de entonar. A excepción de algunas obras compuestas específicamente para los niños de coro, esta voz corría a cargo de voces adultas de hombres castrados.

43

S ca - da del sol, to - ca - da del sol, to -

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Ejemplo n° 17: *Pequeño melisma al final de la frase en el aria “Cual salta de gozo”*
(Compases 43-46)

49

S Dios mi Dioses - tá

Arp.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Cb.

54

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

mi Dios mi Dios es tá.

Ejemplo n° 18: *Gran melisma que coincide con una progresión en el aria “Sol escondido” (Compases 49-55)*

4.2. Contralto

La voz de contralto se desarrolla en un registro medio. A veces nos puede sorprender la tesitura excesivamente grave de algunos pasajes, ya que esta voz era cantada por voces adultas de hombre (Véase ejemplo n° 9).

183

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Es - ta no - che, a me - dia - no - che se a - brió el cie - lo par en par,

Ejemplo nº 19: *Detalle de las voces en el villancico “Pascual está aquí” en un fragmento de la tonadilla al unísono (Compases nº 183-186)*

4.3. Tenor

La voz de tenor se usa como solista en algunos villancicos, alternándose con la de soprano en otros. Se mueve en un registro muy amplio que va desde el la₂ hasta el fa₄. En las obras donde el coro se compone de dos sopranos hace las veces de bajo vocal. Es en estas obras donde son más comunes los saltos de 4ª, 5ª y 8ª. Su relación con el texto suele ser silábica, a excepción de los solos donde pueden aparecer melismas al final de la frase y coincidiendo con el acento de la palabra.

29

S 1 to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

S 2 to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

A to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

T to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

29

Ar.

Ejemplo nº 20: *Fragmento del villancico “Jardinerito del huerto cerrado” (Compases 29-34)*

T 1 Pas - cual es tía - quí se fio - res bo - sando gus - to y so - la - - - - - z bo - sando gus - to y so - la - - - - -

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

3

Ar.

Ejemplo nº 21: *Fragmento del solo de tenor del villancico “Pascual está aquí” (Compases 3-10)*

4.4. Bajo

La voz de bajo no es usada con tanta frecuencia como las demás, ya que en la gran mayoría de villancicos suelen participar coros de 2 tiples, alto y tenor. El bajo forma parte casi exclusivamente de los villancicos, aunque como excepción está la cantada a 6 “Venga el bárbaro otomano” en la que el primer coro está formado por la voz de soprano y bajo que cantan a solo y a dúo.

The musical score is written for Soprano, Bajo, Arpa, Violón, and Contrabajo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a rest followed by the lyrics "Dan-do vuel-tas su". The Bajo part has the lyrics "La for - tu-na.in cons tan-te ro - da - ba sin pa-rar por un ins - tan-te." The Arpa, Violón, and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The score continues with a second system featuring Soprano (S) and Bajo (B) voices, Arpa (Arp.), Violón (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The lyrics for the second system are: "rue-da nun-ca su-po.es tar fi - ja, y.es tar que-da. Mas ya.Es-pa-ña fe - liz, y.a for tu-na - da".

Ejemplo n° 22: Fragmento del recitado de la cantada “Venga el bárbaro otomano”
(Compases 1-7)

La función del bajo vocal es armónica de sostenimiento de la armonía. Su relación con el texto es silábica. Son frecuentes los saltos de 4ª, 5ª y 8ª.

The musical score is for a villancico, measures 118-125. It features a four-part vocal ensemble (Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, Bass 1) and a four-part vocal ensemble (Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, Bass 2). The lyrics are: 'e - llo di - rá, e - llo di - rá, e - llo di - rá. que sies bue - na, e - llo di - rá, e - llo di - rá, e - llo di - rá. bue - na, e - llo di - rá, di - rá, e - llo di - rá, e - llo di - rá.' The score shows the vocal lines and the instrumental accompaniment (Ar.) in the bottom system.

Ejemplo nº 23: *Fragmento del villancico “Pascual está aquí” (Compases nº 118-125)*

5. Los instrumentos

El acompañamiento instrumental cobra gran importancia en estas composiciones en castellano. A excepción de los instrumentos que desempeñan el papel del continuo, arpa, órgano, violón y contrabajo, los demás instrumentos poseen una personalidad propia, que se manifiesta de diversas maneras: diseños melódicos distintos de los del canto, frases independientes y en ocasiones con ritmos contrapuestos (Véase ejemplo nº 36), repetición de notas al unísono, repetición de algún fragmento cantado por la voz e inmediatamente después abandonarlo. La inmensa mayoría de villancicos y cantadas comienzan por una introducción instrumental que expone los temas y tonalidades por los que discurrirá el discurso musical vocal-instrumental. También son muy frecuentes los interludios instrumentales para separar las distintas secciones del villancico. En las *arias da capo* es normal terminar con un enlace instrumental que une el final del aria con su reexposición.

The musical score for Example 24 consists of five staves. The Soprano (S) staff is mostly silent. The Arpeggio (Arp.) staff features a complex, arpeggiated melody. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves play a similar, flowing melody. The Cello (Cb.) staff provides a steady, rhythmic accompaniment.

Ejemplo n° 24: *Fragmento de la introducción instrumental del aria de la cantada “Voy buscando a mi cordero” (Compases 3-5)*

5.1.Los violines

Los violines son los verdaderos protagonistas del conjunto instrumental. Aparecen en todos los villancicos y cantadas del Maestro Gaitán. Son los solistas virtuosos, encargados de llevar el tema. Aunque son muchas las ocasiones en que sirven de refuerzo de las voces, también las hay en que se mueven libremente, adoptando diseños de escalas y arpeggios propios de un estilo más clásico. Esta libertad se acentúa en los pasajes en los que la voz calla y cobran mayor protagonismo los instrumentos.

Ejemplo nº 25: *Fragmento del aria “Venga el bárbaro otomano” (Compases 98-106)*

Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) are in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Violola (Vc.) and Cello (Cb.) are in bass clef with the same key signature. The score is divided into four measures. Violin 1 has a melodic line with many beamed sixteenth notes. Violin 2 has a more sparse line with eighth and quarter notes. Viola and Cello play a steady eighth-note accompaniment.

Ejemplo n° 26: *Fragmento del aria de “Eternamente triste” (Compases 12-15)*

24

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo n° 27: *Fragmento del villancico “Hoy amor a los hombres” (Compases n° 24-26)*

5.2. El violón y contrabajo

La única misión del violón y contrabajo es llevar el bajo continuo. Ambos instrumentos tocan el mismo bajo en la totalidad de villancicos y cantadas en que tocan juntos, como podemos ver en el ejemplo n° 15.

5.3. Trompas y clarines, bajones y oboes

El papel de las trompas, clarines y oboes es de relleno armónico en la totalidad de villancicos y cantadas. Por norma general van por parejas: 1ª y 2ª. Su discurso no es continuo como los demás instrumentos. Su aparición refuerza algunos pasajes para dar a la composición un matiz de color más peculiar. Su aparición es menor en pasajes en los que hay solos, dúos y un número menor de voces. Se mueven principalmente sobre los grados tonales de la tonalidad: tónica, dominante y subdominante. Hay pasajes en los que se mueven al unísono y otros en que van a la 5ª, 3ª, 6ª u 8ª. Las trompas son las más utilizadas.

132

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

__cie-lo par en par, lo que ___ que ra que s llo fue se ma - ña - na pa-re-ce - rá, ma - ña - na pa-re-ce - rá. Más ya pa-re-

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Ar.

Ejemplo nº 28: *Fragmento del villancico “Pascual está aquí” (Compases 132-141)*

Los clarines aparecen en villancicos con carácter marcial de batalla. En estos villancicos el clarín cobra más protagonismo y su discurso es más continuo que en otros villancicos.

Ejemplo nº 29: *Fragmento del villancico “A la lid, al arma tocan” (Compases 60-63)*

Si hay también trompas en el mismo villancico tocan al unísono. Los oboes son muy poco utilizados. Las trompas están afinadas en Do y a veces, cuando el registro es más grave, se escriben en clave de fa, aunque en la transcripción he optado por escribirlas afinadas en Fa, como se tocan actualmente.

Ejemplo nº 30: *Fragmento del aria de la cantada “Eternamente triste” (Compases 8-11) Detalle de las trompas en clave de fa*

Los bajones tienen otro cometido. Su misión es doblar el bajo vocal. Cuando hay dos coros dobla el bajo del segundo coro. Son escasas las obras en castellano en las que se usan los bajones.

118

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

per - di - ción

que ha - lla -

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

Ejemplo nº 31: Fragmento del aria de la cantada “Venga el bárbaro otomano. El bajón duplica el bajo del segundo coro. (Compases 118-125)

5.4. Arpa y órgano

El arpa era el instrumento por excelencia para hacer el continuo. El uso del arpa durante el siglo XVIII va desapareciendo en muchas catedrales, en Córdoba continúa su uso hasta 1774 en el que fallece Nicolás de Hinestrosa, arpista de la catedral. A su muerte, no se vuelve a cubrir esta vacante y desaparece el arpa silenciosamente al igual que en otras catedrales. Sin embargo en los villancicos y cantadas del Maestro Gaitán podemos constatar una gran mayoría de ellos con arpa. Su cometido era acompañar siempre el primer coro. En los recitados acompañaba, en ocasiones en solitario y cuando había acompañamiento instrumental, en conjunto con el violón y contrabajo.

Example 32 is a musical score for a fragment of a recited piece titled "Eternamente triste" (Compases 4-6). The score is written for a vocal ensemble and a chamber orchestra. The vocal parts are Tenor 1 (T. 1), Tenor 2 (T. 2), and Soprano (S.). The instrumental parts are Arpa (Ar.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The music is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are in Spanish and are written below the Soprano part. The lyrics are: "nal fie-ro.e-ne - mi - go cuan-do, cuan do.al pre - ci - pi - tar - te". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *fz* (fz). The Arpa part is marked with *f* and *fz*. The Vln. 1 and Vln. 2 parts are marked with *f* and *fz*. The Vc. and Cb. parts are marked with *f* and *fz*. The vocal parts are marked with *f* and *fz*. The score is divided into three measures, each containing a different vocal line. The first measure is marked with a 4 and a 6, indicating a 4/6 time signature. The second measure is marked with a 4 and a 6, indicating a 4/6 time signature. The third measure is marked with a 4 and a 6, indicating a 4/6 time signature.

Ejemplo n° 32: *Fragmento del recitado de “Eternamente triste” (Compases 4-6)*

El órgano, por su parte, se encuentra menos representado y cuando lo hace es acompañante del segundo coro, que siempre reforzaba algunas partes del primero, por lo que en estas partes dobla el arpa. En algunos villancicos y cantadas no se especifica qué instrumento debía hacer el continuo. Son escasos los villancicos en los que aparece el bajo continuo cifrado.

72

S 1

S 2

A

T

Ar.

S

A

T

Org.

rra - do, jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor, di - nos qué

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Jar - di - ne - ni - to del huer - to ce - rra - do gue - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Ejemplo n° 33: *Fragmento del villancico “Jardinerito del huerto cerrado” (Compases 72-76)*

En el siguiente gráfico podemos observar la plantilla instrumental usada por el Maestro Gaitán en sus villancicos y cantadas.

Gráfico n° 13: *Plantilla instrumental de villancicos y cantadas*

6. El ritmo, la melodía y la armonía

Los elementos rítmicos usados en estos villancicos suelen estar en concordancia con el texto. Un ejemplo es el villancico “A la lid, al arma tocan”. En este villancico de batalla se usa la figuración rítmica negra-cuatro semicorcheas-negra para simular el redoble de tambor tan usual en las luchas, tanto en los clarines como en los violines. Los puntillos describen el toque de clarín.

12

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Ejemplo n° 34: *Fragmento del villancico “A la lid, al arma tocan” (Compases 12-16)*

Ejemplo n° 35: *Fragmento del villancico “A la lid, al arma tocan” (Compases n° 20-24)*

Otras veces el elemento rítmico es un ostinato que se repite de manera casi interrumpida en toda la pieza. En el siguiente ejemplo de la cantada “Cual salta de gozo”, el esquema rítmico silencio de negra-tres negras se mantiene constante en toda la composición. El comienzo en anacrusa del primer violín contrasta con el contratiempo de los restantes instrumentos, llenándose el vacío del silencio. Este acompañamiento a contratiempo es un claro ejemplo de esquema rítmico independiente de los instrumentos que no están supeditados al apoyo vocal.

Andante

Soprano

Arpa

siempre staccato

Violín I

siempre staccato

Violín II

siempre staccato

Violón

siempre staccato

Contrabajo

Ejemplo n° 36: *Comienzo del aria de la cantada “Cual salta de gozo” (Compases 1-5)*

Las figuraciones rápidas en semicorcheas y fusas son más típicas de los solos de las arias y sirven para el lucimiento del solista. (Véase ejemplo n° 17)

Son abundantes los puntillos, contratiempos (Véase ejemplo n° 23). También se usan grupos de valoración especial como tresillos y seisillos que rompen la rítmica más o menos repetitiva de la obra en general. En el siguiente ejemplo hay un diálogo en seisillos entre la voz y los violines primeros.

74

S

ca - da del so

74

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

79

S

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

82

S

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

l, to - ca - da del

Ejemplo n° 37: *Fragmento del aria de la cantada “Cual salta de gozo” (Compases n° 74-85)*

En cuanto a la melodía se busca ante todo colorido. En la alternancia de voces destaca el aspecto melódico más que la complejidad armónica o contrapuntística, sin que esta última pueda decirse que está totalmente ausente. Este es más bien un fenómeno general debido a los gustos específicos de la época. (Véanse los ejemplos citados al hablar de las voces) En las melodías se usan intervallos mayores y menores de todo tipo, por grados conjuntos, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas. Los de 6ª y 7ª rompen la continuidad y monotonía y permiten cambiar de registro en lugares específicos en los que las tesituras de las voces llegan a extremos no deseados.

55

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ma - ri - a a - la - ba - - - da a - - - la ba - da se - - -

Ma - ri - a a - la - ba - da a - la - ba - da se - - -

Ejemplo n° 38: *Fragmento del ¡Oh, admirable! (Compases 55-57)*

Hay una clara predilección del intervalo de 2ª aumentada que es usado por el Maestro Gaitán incluso en sus obras latinas.

36

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

sol, cual gi - ra su - a - ve, ve - loz, o - lo - ro - sa la flor más her - mo - sa to -

Ejemplo nº 39: *Fragmento del aria de la cantata “Cual salta de gozo” (Compás nº 36-42)*

Es característica la repetición de diseños propia del barroco. Hay casos en los que el esquema melódico se repite tan reiterativamente, por las voces todas, incluso al unísono (como en la tonadilla del villancico “Pascual está aquí”, véase ejemplo nº 19), y con el acompañamiento instrumental a su vez, que el resultado final se hace algo pesado, de no ser por la variedad tímbrica y los matices, que adquieren aquí gran importancia.

La armonía de estos villancicos es bastante simple. Aparecen acordes fundamentalmente en estado fundamental y primera inversión. La segunda inversión se utiliza sobre todo en las cadencias (6/4 cadencial). Las modulaciones son sobre todo a los tonos vecinos, aunque también encontramos ejemplos de modulaciones más alejadas, sobre todo en los recitados. En el siguiente ejemplo de la tonalidad principal en Do M se pasa a La M, que en realidad es el tono homónimo del aria que está en La menor.

Recitado

Soprano

Arpa

Violin I

Violin II

Contrabajo

Qué es esto dulce dueño de mi vida,

5

S

tu cuer-po.y san gre brin das en co mi da,

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

9

S

a vis-ta pues de

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo n° 40: *Fragmento del recitado de la cantada “Voy buscando a mi cordero”*
(Compases n° 1-11)

Las modulaciones suelen ser diatónicas y muy claras, aunque también encontramos ejemplos de modulaciones cromáticas.

Recitado

Soprano

Bajo

Arpa

Violón

Contrabajo

La for-tuna.inconstante ro-da ba sin parar por un ins-tante.

Dando vueltas su rueda nunca supo. estar fija, y. estar queda.

Ejemplo n° 41: *Fragmento del recitado de la cantada “Venga el bárbaro otomano”*
(Compases n° 1-5)

Como podemos observar todas estas peculiaridades se encuentran en mayor proporción en las cantadas, ya que este estilo se prestaba más a ello. Es muy frecuente el uso del cuarto grado elevado, muchas veces sobre un acorde de 7^a disminuida (Compases 8-9 del aria de la cantada “Eternamente triste”) y el sexto rebajado (ejemplo n° 40).

The musical score for Example 42 is written for a full orchestra and a soloist. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score consists of eight staves: T. 1 (Tenor 1), T. 2 (Tenor 2), S (Soloist), Ar. (Arpeggiator), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The first measure of each staff contains a triplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The dynamics include sfz (sforzando) and sf (sforzando). The score is marked with a '3' above the first measure of each staff, indicating a triplet.

Ejemplo n° 42: *Fragmento del aria de la cantata “Eternamente triste” (Compases n° 8-10)*

Encontramos también pasajes en los que se usa la sexta napolitana y la sexta aumentada alemana. La sexta alemana es una aproximación al acorde de dominante y como tal debe de ser resuelta sobre la dominante. Ejemplos de este tipo son frecuentes en las primeras sinfonías de Haydn. En el siguiente ejemplo encontramos una sexta alemana que resuelve sobre la dominante, ya que el tono principal es Mi b Mayor:

The image shows a musical score for Example 43, which is a fragment of an aria. The score is written for a full orchestra and two vocal parts (T. 1 and T. 2). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score starts at measure 20. The vocal parts (T. 1 and T. 2) have a melody with a *sfz* (sforzando) marking. The string parts (Ar., Vln. 1, Vln. 2, Vc., and Cb.) have a *f* (forte) marking. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for the strings and individual staves for the vocal parts and woodwinds.

Ejemplo nº 43: *Fragmento del aria de la cantada “Eternamente triste” (Compases 20-22)*

Durante el clasicismo la 6ª aumentada llegó a ser un signo distintivo de la forma sonata. Estaba asociado a fórmulas cadenciales y era fundamental para confirmar el acorde de dominante (sobre todo en la aparición del 2º tema o la recapitulación). Llegó a ser un elemento integral de largas escalas.

Son frecuentes los pedales, utilizados tanto en la introducción como en el transcurso de la obra.

7. Tonalidades, tiempos, matices y otros aspectos gráficos y expresivos

En el siguiente gráfico podemos observar las armaduras usadas por el Maestro Gaitán en sus villancicos y cantadas. Aunque usa estas alteraciones en la armadura, por regla general no coinciden con la tonalidad. En realidad en la armadura se escribe una alteración menos de lo que correspondería. Por ejemplo en una obra en sol menor, que debería llevar dos bemoles en la armadura, lleva sólo uno. Aquí se ve claramente como

Gaitán está a caballo entre dos épocas: por un lado no pone en la armadura todas las alteraciones necesarias para la tonalidad, asemejándose al uso antiguo y por otro lado llega a usar hasta tres alteraciones en ella como se iba demandando en el nuevo estilo.

Gráfico nº 14: *Armaduras usadas por el Maestro Gaitán en sus villancicos y cantadas*

En cuanto a los compases, de las obras conservadas hay un claro predominio del compás ternario en los villancicos y del binario y cuaternario en las cantadas. En el siguiente gráfico se analizan los compases usados. En las cantadas nos hemos referido a las arias, más concretamente, ya que los recitados siempre están en compás cuaternario.

Gráfico nº 15: *Compases utilizados en las obras en castellano del maestro Gaitán*

Otro aspecto gráfico a tener en cuenta son los matices y palabras italianas para designar el movimiento o aire. Ya por el siglo XVIII es cuando se comienzan a usar estos signos y palabras. En las obras en castellano del Maestro Gaitán se percibe este cambio. Sus obras suelen llevar al comienzo la palabra italiana que indica la velocidad, e incluso si hay cambio de movimiento también se indica con palabras italianas: *Allegro*, *Andante*, *Cantabile*, *Andantino*, *Largo*. En otras ocasiones se indica con palabras en castellano: *Moderado*, *Lento*, *Cómodo*. En el villancico “A la lid, al arma tocan” y en la cantada “Venga el bárbaro otomano” encontramos un adjetivo indicativo de carácter unido al término de movimiento: *Allegro Spiritoso*. En otros villancicos se mezclan las palabras italianas con las castellanas: *Andante Cómodo*, *Más Vivo*, *Andante Moderado*.

Con respecto a los términos que indican el matiz o dinámica, nuestras actuales indicaciones de *piano* (*p.*) y *forte* (*f.*), en los manuscritos del Maestro Gaitán son expresadas con las abreviaturas *dol.* y *for.*, que corresponden a las palabras *dolce* y *forte*. Estas indicaciones aparecen escritas casi exclusivamente en las particellas de violín. Otra abreviatura, *sfor.*, equivalente a nuestro *esforzando*, se encuentra en la cantada “Eternamente triste”, y contribuye a enriquecerla dramáticamente. Son frecuentes los ecos *forte-dolce*. En las obras del Maestro Gaitán se percibe una gran preocupación por la expresividad, ya que aparte de estas palabras italianas indicadoras del matiz, utiliza signos de articulación tales como ligaduras de expresión, picados, uso de sordinas, etc.

Las notas de adorno abundan también en sus composiciones, mordentes de una y dos notas y apoyaturas que se encuentran no solamente en las particellas de violín sino también en las de las voces, sobre todo en las solistas. El uso del calderón también es

normal, sobre todo en las cadencias y en los finales de sección. Los signos de repetición se indican con puntos, signos y palabras italianas: *Da capo*, en su forma abreviada: *D.C.*

8. La textura

Desde el punto de vista de la textura en las obras del Maestro Gaitán hay un claro predominio de los pasajes homofónicos (véanse los ejemplos nº 6 y 20); éstos suelen ser silábicos, y aunque no abandona el contrapunto, éste no es tan estricto como en las obras en latín. Las entradas escalonadas e imitativas de las voces pronto se funden en acordes.

Ejemplo nº 44: *Fragmento del ¡Oh, admirable! (Compases 14-19)*

Quizás sea el villancico “Mi sol, favor te pido” en el que más peso lleve la parte contrapuntística (véase el ejemplo nº 5), ya que incluso en las Coplas se encuentran entradas imitativas de las voces (Véase el ejemplo nº 12).

El empleo de las voces solistas está bien conseguido. Éstas alternan con solos o dúos y éstos a su vez con los coros, creándose una gran variedad. Este elemento aporta gran teatralidad a los villancicos creándose un verdadero diálogo entre solistas, coros y acompañamiento instrumental (véanse los ejemplos nº 4, 25, 31, 37).

El recurso barroco de repetición de diseños está muy presente en las obras del Maestro Gaitán, se repite incluso el texto.

19

S

di - do hoy con a - gra - do, hoy con a - gra - do

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo nº 45: Fragmento del aria de la cantada “Sol escondido” (Compase nº 19-23)

A su vez encontramos melodías virtuosísticas de carácter galante, que acumulan en un espacio muy corto de tiempo células rítmicas muy diversas.

11

S

jar sa - be dar - me to - do.un Dios, sa - be dar - me to do.un Dios.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo nº 46: Fragmento del aria de la cantada “Voy buscando a mi cordero” (Compases 11-13)

9. Relaciones entre texto y música

La música de los villancicos se componía para un texto determinado; tanto es así que dependiendo de la temática de éste, se utilizaban unos recursos musicales u otros.

Una prueba de ello es la variedad estilística utilizada por Gaitán en sus villancicos, dependiendo de la festividad y del carácter de los textos. A continuación comentaremos recursos musicales utilizados para dar más énfasis a algún pasaje del texto o simplemente para que éste resulte más descriptivo.

En “Jardinerito del huerto cerrado” se utiliza el formato solo-todos para describir la forma dialogada del texto (Ejemplo nº 1). Para el mismo fin se usa la alternancia de solos de los dos sopranos en forma de pregunta-respuesta y la contestación de todas las voces (Ejemplo nº 2). Para hacer hincapié en la metáfora “la más bella flor” se utiliza una ralentización del ritmo de corcheas a negras para dar más solemnidad a la frase y por consiguiente que esta tenga más sensación de final (Ejemplo nº 3).

14 solo

Jar - di - ne ri to del huer to ce - rra - do, Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gusto - sa de - li - cia del Dios del A - mor,

Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gusto - sa de - li - cia del Dios del A - mor,

Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gusto - sa de - li - cia del Dios del A - mor,

Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gusto - sa de - li - cia del Dios del A - mor,

14

Ejemplo nº 47: *Compases 14-19 (Extracto)*

solo

42

Es a-zu-ce-na es la ro-sa o-tra co-sa me-jor por-quees Ma-ri-a la flor de las

es el cla-vel es el jaz-min, o-tra co-sa me-jor por-quees Ma-ri-a la flor de las

o-tra co-sa me-jor por-quees Ma-ri-a la flor de las

o-tra co-sa me-jor por-quees Ma-ri-a la flor de las

Ejemplo n° 48: *Compases 42-49 (Extracto)*

31

S 1

S 2

A

T

Ar.

to das la más be-lla flor, la más be-lla flor, la más be-lla flor:

to das la más be-lla flor, la más be-lla flor, la más be-lla flor

to das la más be-lla flor, la más be-lla flor, la más be-lla flor

to das la más be-lla flor, la más be-lla flor, la más be-lla flor

Ejemplo n° 49: *Compases 31-36*

En el recitado de “Eternamente triste” es el acompañamiento instrumental y concretamente los violines quienes se encargan de describir la precipitación al abismo del demonio y los suyos por medio de dos escalas descendentes en semicorcheas (compases n° 6-7).

Ejemplo n° 50: *Compases 4-7*

Nuevamente (compás n° 12) los violines describen el movimiento de la cola de un lado a otro con bordaduras superiores e inferiores.

Ejemplo n° 51: *Compases n° 10-12*

Las cualidades del demonio se contraponen a las virtudes de la Virgen; esta antítesis está presente en todo el texto, para ello se utilizan diferentes recursos musicales que contribuyen a crear mayor tensión, si nos referimos al diablo y más relajación si es a la Virgen. En el aria de esta cantata encontramos varios ejemplos: el uso del acorde de séptima disminuida sobre el cuarto grado elevado (compases nº 28-29) para recalcar la palabra “triste”, el uso de *turquerías* con el acorde de sexta aumentada (compases nº 44-45) para resaltar la palabra “tormento” o el gran melisma (ejemplo nº 6) para destacar que es “el mayor” de los tormentos. En las palabras que definen a la Virgen, como “gracia” (compás nº 33-34) se destaca ésta por la utilización de un pequeño melisma que nos conduce a la tónica.

The musical score for Example 52, measures 28-29, is presented in a standard musical notation format. The score includes parts for Tenors 1 and 2 (T. 1, T. 2), Soprano (S), Arpeggiated Harp (Ar.), Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). Measures 28-29 are shown. The vocal parts sing 'te, tris - te, tris - te'. The instrumental parts feature a diminished seventh chord on the fourth degree of the scale, marked with 'f' and 'sf'.

Ejemplo nº 52: *Compases 28-29*

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

you, tor - men - to fue, tor - men - to

Ejemplo n° 53: *Compases 44-45*

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

gra - cia, tor - men - to fue el ma - yo - - - - - r

Ejemplo n° 54: *Compases 72-75*

33

T. 1

p

T. 2

p

S

gra - - cia, la gra - cia

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Ejemplo n° 55: *Compases 33-34*

En “Mi Sol favor te pido”, se usa la *semejanza fonética* entre las primeras sílabas de las palabras y el nombre de las notas de la escala, que coinciden realmente con el sonido de éstas en alguna de las tres voces (compases n° 18-19 voz de contralto-compases n° 22-23 voz de soprano y compases n° 24-25 voz de contralto-compases n° 28 voz de soprano).

18

S

fa - vor te pi - - do, te pi - do, mi sol fa - vor te pi - -

A

Mi sol fa - vor te pi - - do

T

Mi sol fa - vor te pi - do, mi sol fa - vor te pi -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Ejemplo n° 56: *Compases 18-25*

La figuración de semicorcheas en los violines en los compases nº 52-54 y 58 destacan que la estructura morfosintáctica del texto (comienzo de la mudanza y final de los dos primeros versos) coincide con la estructura musical (tema c). Este mismo procedimiento es usado en las coplas (tema c') en los compases nº 114-116-120 y 122; en donde es señalado el comienzo de las coplas y el final de cada uno de los versos de la estrofa, menos el último cuyo final enlaza para repetir el estribillo.

The musical score for Example 57, measures 52-58, is presented below. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor), Arpeggio (Ar.), Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The lyrics are: 'las per-las, que de-rra-mas, y de-ri-ten tus lla-mas'.

Vocal Parts:

- Soprano (S):** las per-las, que de-rra-mas, y de-ri-ten tus lla-mas
- Alto (A):** las per-las, que de-rra-mas, y de-ri-ten tus lla-mas, lla-mas, la
- Tenor (T):** las per-las, que de-rra-mas, y de-ri-ten tus lla-mas, tus lla-mas,

Instrumental Parts:

- Arpeggio (Ar.):** Accompaniment for the vocal parts, featuring a steady rhythm of eighth notes.
- Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2):** Feature a melodic line with eighth notes, highlighting the semibreve figures mentioned in the text.
- Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.):** Provide a harmonic foundation with a steady rhythm of eighth notes.

Ejemplo nº 57: *Compases 52-58*

114

S

1ª De tus o - jos son los ra - yos lá - gri - mas y res - plan - dor, con tus lá - gri - mas me a - blan - das
 2ª En e - sas lá - gri - mas be - llas de - re - ti - das a - tuar - dor, a - tuar - dor, con tus lá - gri - mas me a - blan - das
 3ª Con los ra - yos de tus o - jos me has pa - sa - do el co - ra - zón, co - ra - zón, du - pli - ca - mi Dios los ti - nos,

A

1ª De tus o - jos son los ra - yos lá - gri - mas y res - plan - dor, res - plan - dor, con tus lá - gri - mas me a - blan - das
 2ª En e - sas lá - gri - mas be - llas de - re - ti - das a - tuar - dor, a - tuar - dor, con tus lá - gri - mas me a - blan - das
 3ª Con los ra - yos de tus o - jos me has pa - sa - do el co - ra - zón, co - ra - zón, du - pli - ca - mi Dios los ti - nos,

T

1ª De tus o - jos son los ra - yos lá - gri - mas y res - plan - dor, res - plan - dor, con tus lá - gri - mas me a - blan - do
 2ª En e - sas lá - gri - mas be - llas de - re - ti - das a - tuar - dor, a - tuar - dor, con tus lá - gri - mas me a - blan - do
 3ª Con los ra - yos de tus o - jos me has pa - sa - do el co - ra - zón, co - ra - zón, du - pli - ca - mi Dios los ti - nos,

Ar.

114

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Ejemplo nº 58: *Compases 114-122*

En “Pascual está aquí” se vuelve a usar el mismo recurso del villancico anterior y aparecen de nuevo las semicorcheas en los violines para indicar cuándo termina cada uno de los versos de la introducción, del estribillo y del Allegro (Ejemplo nº 11).

Si observamos el verso de la *tonadilla* “y qué si no” (compases nº 147-148 y 149) es uno de los más cortos de la *tonadilla* (Ejemplo nº 59). En las palabras “si no” es donde se produce el mayor salto melódico de toda la composición: salto de octava descendente de fa, siendo ésta la nota más aguda (Ejemplo nº 60). El diseño melódico “y qué si no” se repite, como es costumbre en todos los villancicos; recurso típicamente barroco. A partir del compás nº 150 el texto dice: “que al suelo se vino por cuerpo solar”. El salto de octava descendente es aprovechado para volver a subir a fa e iniciar un descenso por grados conjuntos que destaca esa bajada comentada por el texto (Ejemplo nº 61).

Ejemplo nº 59: *Extracto de los compases nº 14-21*

Todos los versos de la *tonadilla* son hexasílabos menos el quinto, que es tetrasílabo: “y qué si no” (compases nº 147-148 y 149). En las palabras “si no” es donde se produce el mayor salto melódico de toda la composición: salto de octava descendente de fa, siendo ésta la nota más aguda. El diseño melódico “y qué si no” se repite, como es costumbre en todos los villancicos; recurso típicamente barroco.

Ejemplo nº 60: *Extracto compases 144-149*

A partir del compás nº 50 el texto dice: “que al suelo se vino por cuerpo solar”. El salto de octava descendente es aprovechado para volver a subir a fa e iniciar un descenso por grados conjuntos que destaca esa bajada comentada por el texto. Este empleo de figuras retóricas para “representar” los afectos es un recurso típicamente barroco.

Ejemplo nº 61: *Extracto compases 150-159*

En “A la lid, al arma tocan”, los primeros versos de la *mudanza* hacen alusión a los instrumentos utilizados en las marchas militares. Las trompas son las encargadas de llevar esa rítmica con la figuración negra, cuatro semicorcheas, negra y dos corcheas apoyadas por los violines que realizan puntillos de corchea y semicorchea (compases n° 66-67, 69-70 y 72).

The musical score for Example 62, measures 64-71, is presented in a multi-staff format. The instruments and voices included are Tpt. 1, Tpt. 2, S 1, S 2, A, T, Arp., Vln. 1, Vln. 2, Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'Y alaseñalse es - cu - - - cha y ha', 'Ya ha seña el cla - rín, el cla - rín', and 'El parche infunde bri - - - os,'.

Ejemplo n° 62: Compases 64-71

El uso de la figuración rítmica semicorchea con puntillo, fusa y corchea en los violines indica que la estructura morfosintáctica del texto coincide con la musical; apareciendo dicha figuración al comienzo y después de cada uno de los versos que componen la estrofa de las coplas.

128

Tpt. 1

Tpt. 2

S1

S2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

129

130

131

132

133

134

135

136

1^a No hay que te - mer - le al da - dos, no hay que te - mer - le al da - dos al e - ne - mi - go mal su,

2^a Con un bo - ca - do el con - tra - rio, con un bo - ca - do el con - tra - rio nos pa - do a to - dos ten - dr,

3^a Lo que te - mer - se pu - de - ra, lo que te - mer - se pu - de - ra fue - ra, la san - gre ver - tá,

Ejemplo n° 63: *Compases 128-136*

En el villancico “Hoy amor a los hombres” la figuración de semicorcheas en los violines también destaca que la estructura morfosintáctica del texto coincide con la estructura musical, a lo largo de toda la composición y coincidiendo con los finales de algunos versos.

8

S1

S2

A

T

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

9

10

11

12

13

14

Hoy a - mor a los hom - bres, promete ali - vios con el pan que del cie - lo ha - des - cendi - do con el

Hoy a - mor a los hom - bres, promete ali - vios con el pan que del cie - lo ha - des - cendi - do con el

Hoy a - mor a los hom - bres, promete ali - vios con el pan que del cie - lo ha - des - cendi - do con el

Hoy a - mor a los hom - bres, promete ali - vios con el pan que del cie - lo ha - des - cendi - do con el

Ejemplo n° 64: *Compases 8-14*

El último verso del estribillo “ha descendido” (compases 12-14) coincide siempre con la cadencia y el sentido descendente del bajo resaltan la intención del texto.

Las palabras del texto correspondientes a la mudanza “Ay qué alegría, qué regocijo” se corresponden musicalmente con el modo mayor en todas sus apariciones, a excepción de los compases 43 y 44. Estos compases, que corresponden al punto de mayor tensión de la obra, comienzan en menor para conseguir en la repetición musical del texto (musicalmente en modo mayor) un mayor contraste.

43

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ay qué a-le - grí - a, qué re-go - ci - jo, Ay qué a-le - grí - a, qué re-go - ci - jo

Ay qué a-le - grí - a, qué re-go - ci - jo, Ay, Ay, Ay, Ay,

Ay qué a-le - grí - a, qué re-go - ci - jo, Ay Ay Ay

Ay qué a-le - grí - a, qué re-go - ci - jo, Ay Ay Ay

Ejemplo nº 65: Compases 43-46 de “Hoy amor a los hombres”

TERCERA PARTE

**EDICIÓN, ANÁLISIS Y DOCUMENTO SONORO DE VILLANCICOS Y
CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA**

CAPÍTULO I

CRITERIOS DE SELECCIÓN, TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN, GRABACIÓN Y ANÁLISIS DE VILLANCICOS Y CANTADAS

4. Criterios de selección de obras

Los lugares donde más obras en castellano de este autor se conservan son Lima (Perú), Granada y El Escorial. Las facilidades que me brindó la directora del Archivo Arzobispal de Lima, Dña. Laura Gutiérrez y el hecho de que la gran mayoría de cantadas se conserven en Lima (Todas están en Lima, excepto una que se conserva en Astorga, otra en Salamanca y otra en Guatemala) han decidido, en parte, la elección, aunque la principal razón ha sido proporcionar un amplio abanico de diferencias estilísticas y musicales. Hemos seleccionado 11 obras representativas de distintos estilos, 5 villancicos, 5 cantadas y 1 admirable, que por estar en castellano y ser tan representativo en España en la festividad del Corpus concuerda perfectamente con el espíritu de estos villancicos. Estas obras se crearon para las festividades de la Concepción, Navidad y Corpus. Algunas de ellas llegaron a Hispanoamérica y formaron parte también de su repertorio musical. La principal intención ha sido mostrar una variedad de estilos que nos permita conocer más a fondo cómo se vivía la música en las distintas festividades religiosas y a su vez nos enseñe la capacidad y riqueza compositiva del autor en cuestión.

5. Criterios de transcripción musical y grabación

En la transcripción utilizamos una metodología eminentemente práctica, basada en la recolección de información de fuentes documentales primarias, tales como *manuscritos de música* y *pliegos de letras de villancicos*. Otras fuentes utilizadas han sido bibliográficas. Para la transcripción, edición y grabación de partituras nos hemos servido de los programas informáticos *Finale* y *Sony Sound Forge*. Al incorporar el texto a la música, cuando dos sílabas coinciden con una misma nota musical, hemos usado el punto (.) como separación de dichas sílabas, ya que ésta era la mejor solución que ofrecía el programa informático.

Optamos por colocar la plantilla instrumental en la partitura tal como se usa actualmente en las partituras de orquesta, aunque en los manuscritos que se conserva la partitura general, que son pocos, utiliza el autor otro orden propio de su tiempo. Tuvimos que superar problemas relativos a la estructura formal y a la no coincidencia del número total de compases. Añadimos alteraciones que faltaban en algunos pasajes, así como signos de articulación y matices que se deducen de otras partes instrumentales. Las *particellas* de arpa y órgano son un simple guión de acompañamiento sin cifrar (en algún caso aparece algún fragmento cifrado), como era costumbre en la época. Hemos realizado este bajo continuo (la clave de sol en ambos instrumentos) porque es de suponer que disponiendo de un instrumento polifónico, éste no se utilizaría simplemente para realizar el bajo. Esto ha supuesto un trabajo de restauración. Por lo demás, respetamos en su totalidad el manuscrito original.

6. Criterios de análisis

Antes de comenzar con el análisis musical propiamente dicho hacemos un análisis métrico del texto que nos permita conocer la estructura de éste, ya que ésta influirá en la forma musical. La música de Gaitán está íntimamente ligada al texto, prueba de ello es que la totalidad de su música, hasta ahora encontrada, es vocal-instrumental, compuesta para un texto en concreto.

El tipo de análisis musical en el que nos basamos para hacer este estudio es el Schenkeriano, es decir, buscar la estructura formal temática o motivica en función de las tonalidades principales y de la armonía. Para su desarrollo hemos ideado una tabla en la que queda reflejada la pieza musical compás a compás, desde la más pequeña estructura. En cada casilla se describen cada uno de los componentes fundamentales de la partitura. La casilla superior indica, en arábigos, el número de compás⁶⁰¹. La siguiente casilla indica la división de compases; hay ocasiones en las que se muestran dos filas, la superior corresponde a la división en pequeño y la inferior a más grande escala. Se indica con arábigos seguidos del signo “+” o “:”; el signo “+” significa que los motivos de los compases son iguales y el signo “:” indica que son diferentes. En la siguiente casilla indicamos la estructura formal temática o motivica, señalando la participación vocal e instrumental. La inmediatamente inferior se encarga de recoger las distintas tonalidades por las que se pasa y en la última se detallan las funciones tonales y acordes principales. La tabla quedaría de la siguiente manera:

nº compás							
División de compases							
Estructura formal o motivica indicando la participación de voces o instrumentos							
Tonalidades							
Funciones tonales y acordes característicos							

A continuación de la tabla explicamos el análisis de forma detallada, con ejemplos musicales y llegamos a una conclusión respecto a su forma. Para terminar hacemos hincapié en fragmentos característicos en los que se utilizan diferentes recursos musicales para enfatizar distintas partes del texto que hemos denominado conexión texto-música. El esquema de cada pieza musical quedaría de la siguiente forma:

⁶⁰¹ Los compases señalados por una barra (/) no son tales compases, sino que pertenecen al compás anterior. Son fruto de la división de un compás para una repetición. El programa informático *Finale* no responde ante esta división y lo considera como un compás más. Al estar numerada la partitura hemos preferido señalarlo de esta manera.

1. Texto
2. Análisis métrico
3. Edición musical
4. Análisis musical
5. Conexión texto-música

ANÁLISIS DEL VILLANCICO A 4 “JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO” A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Documento n° 38: *Particella de arpa del villancico “Jardinerito del huerto cerrado”.*
Fuente: Archivo Arzobispal de Lima, *Manuscritos de Música*, signatura: XVII: 7

1. Texto

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

Estribillo

Solo y primer coro	Jardinerito del huerto cerrado,
Primer coro	gustosa delicia del Dios del amor;
Solo y primer coro	dinos qué flor tan hermosa descuella,
Primer coro	que es entre todas la más bella flor:
Solo	Es azucena, es el clavel,
Solo y primer coro	es la rosa, es el jazmín, otra cosa mejor
Primer coro	porque es María la flor de las flores
	que hoy se concibe más pura que el sol;
	finos sabeos aroman exhalen
	a la que es de flores la reina mejor.
Solo y todos	Jardinerito del huerto cerrado,
Primer coro	gustosa delicia del Dios del amor;
Solo y todos	dinos qué flor tan hermosa descuella,
Todos	que es entre todas la más bella flor:

Coplas

Solo	Entre espinas concebida
	hoy se descubre una flor,
	a quien el mar de la gracia
	en un instante regó.
	El divino jardinero
	mirándose en esta flor,
	la formó con tanta gracia,
	que a mares la derramó.

2. Análisis métrico

Este villancico se estructura en tres partes. La primera es el *estribillo*, que consta de cuatro versos endecasílabos. La segunda es la *mudanza*, que se compone de seis versos endecasílabos y uno pentadecasílabo (segundo verso), pero que rítmicamente está muy unida al estribillo, puesto que recoge su rima y, en general, también la medida. La tercera parte consta de dos *coplas* de cuatro versos octosílabos cada una.

Se observa gran unidad entre las partes, pues la rima aguda en *o* se repite a lo largo de toda la composición, con estructura de *romance*.

En la *primera parte*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son endecasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman los versos pares en consonante aguda y quedan sueltos los impares. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se encuentra situado en décima sílaba.

En la *segunda parte*, si observamos el ritmo de cantidad, consta de cinco versos endecasílabos y un verso pentadecasílabo (segundo verso). Analizando el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Según el ritmo de timbre, riman en asonante aguda los versos pares y quedan sueltos los impares. Con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y se sitúa, respectivamente, en décima y catorceava sílabas.

En la *tercera parte*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si observamos el ritmo de timbre, riman en asonante aguda los pares, quedando sueltos los impares, con estructura de romance tradicional, como ya comentamos anteriormente. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y figura situado en séptima sílaba.

3. Edición musical

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

1762

Fuente: A.A.L., MM., XVII:7

Estribillo aire de proporción mayor

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

The musical score is written for a choir and instrumental ensemble. It consists of the following parts:

- Vocal Parts:**
 - Tiple 1:** Soprano 1
 - Tiple 2:** Soprano 2
 - Alto:** Alto
 - Tenor:** Tenor
 - Tiple 2º coro:** Soprano 2º coro
 - Alto 2º coro:** Alto 2º coro
 - Tenor 2º coro:** Tenor 2º coro
- Instrumental Parts:**
 - Arpa:** Accompanied by the instruction "sempre dolce".
 - Órgano:** Organ.
 - Violin 1:** Marked "con sordina" (pizzicato).
 - Violin 2:** Marked "con sordina" (pizzicato).
 - Violón:** Violoncello, marked "con sordina" (pizzicato).
 - Contrabajo:** Double bass, marked "con sordina" (pizzicato).

The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts are mostly silent in this section, while the instrumental parts provide the harmonic and rhythmic foundation.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

2

8 solo

S 1 Jar - di-ne-

S 2

A

T

Ar.

S

A

T

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Ob.

The musical score is written for a vocal soloist (S 1) and a string quartet (S, A, T). The vocal soloist has a solo part starting at measure 8. The string quartet consists of Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The vocal soloist's part is marked with a 'solo' instruction and the lyrics 'Jar - di-ne-'. The string quartet parts are marked with a '8' and a 'solo' instruction. The score is divided into measures by vertical bar lines.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

3

15

so

S 1 ri - to del huer - to ce - rra - do, jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor, di - nos qué flor tan her - mo - sa des -

S 2 Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor,

A Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor,

T Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor,

Ar.

S

A

T

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Ob.

8

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

4

solo

22

S 1

cue-lla, di - nos qué flor tan her-mo-sa des cue-lla, que es en-tre to-das la más be-lla flor di - nos qué flor tan her-mo-sa des cue-lla, que es en - tre

S 2

di - nos qué flor tan her-mo-sa des cue-lla, que es en-tre to-das la más be-lla flor que es en - tre

A

di - nos qué flor tan her-mo-sa des cue-lla, que es en-tre to-das la más be-lla flor que es en - tre

T

di - nos qué flor tan her-mo-sa des cue-lla, que es en-tre to-das la más be-lla flor que es en - tre

Ar.

22

S

A

T

22

Org.

22

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

5

29

S 1

to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

S 2

to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

A

to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

T

to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla flor, la

Ar.

29

S

A

T

Org.

29

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Ob.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

6

35

S 1 más be - lla flor.

S 2 más be - lla flor.

A más be - lla flor.

T más be - lla flor.

Ar.

S

A

T

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

7

solo

42

S 1

Es a-zu-ce-na_ es la ro-sa_ o-tra co-sa me-jor por-que.es Ma-ri-a la flor de las

S 2

es el cla-vel es el jaz-min, o-tra co-sa me-jor por-que.es Ma-ri-a la flor de las

A

o-tra co-sa me-jor por-que.es Ma-ri-a la flor de las

T

o-tra co-sa me-jor por-que.es Ma-ri-a la flor de las

Ar.

42

S

A

T

Org.

42

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

8

50

S 1
flo-res que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, más pu-ra que el sol

S 2
flo-res que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, más pu-ra que el sol

A
flo-res que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, más pu-ra que el sol

T
flo-res que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, que hoy se con-ci-be más pu-ra que el sol, más pu-ra que el sol

Ar.
50

S
50

A
50

T
50

Org.
50

Fln. 1
50

Fln. 2
50

Vc.
50

Ob.
50

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

9

56

S 1

fi - nos sa - be-os a-ro-mas ex - ha-len, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor

S 2

fi - nos sa - be-os a-ro-mas ex - ha-len, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor

A

fi - nos sa - be-os a-ro-mas ex - ha-len, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor

T

fi - nos sa - be-os a-ro-mas ex - ha-len, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor, a la que.es de flo-res la rei-na me - jor

Ar.

56

S

A

T

56

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Ob.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

10

63

S 1

la rei - na me - jor

S 2

la rei - na me - jor

A

la rei - na me - jor

T

la rei - na me - jor

Ar.

63

S

A

T

63

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Ob.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

11

70 solo

S 1 Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do, jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor, di - nos qué

S 2 Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

A Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

T Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Ar.

70 S Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

A Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

T Jar - di - ne ri - to del huer - to ce - rra - do gus - to - sa de - li - cia del Dios del a - mor

Org.

70 Vln. 1 respuesta

Vln. 2 respuesta

Vc.

Cb.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

12

solo

77

S 1
flor tan her-mo - sa des - cue-lla, di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor, di - nos qué flor tan her-mo-sa des -

S 2
Di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor,

A
Di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor,

T
Di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor,

Ar.
77

S
Di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor,

A
Di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor,

T
Di - nos qué flor tan her-mo-sa des - cue-lla que es en - tre to - das la más be - lla flor,

Org.
77

Vln. 1
77

Vln. 2
77

Vc.
77

Cb.
77

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

13

94

S 1

cue-lla, que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

S 2

que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

A

que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

T

que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

Ar.

94

S

que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

A

que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

T

que es en - tre to - das la más be - lla flor, que es en - tre to - das la más be - lla flor, la más be - lla

Org.

94

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

14

Coplas al mismo aire

90

S 1 flor, la más be - lla flor. 1ª En - tre es - pi - nas con - ce - bi - da hoy se des -
2ª El di - vi - no jar - di - ne - ro mi - rán - do -

S 2 flor, la más be - lla flor.

A flor, la más be - lla flor.

T flor, la más be - lla flor.

Ar.

S flor, la más be - lla flor.

A flor, la más be - lla flor.

T flor, la más be - lla flor.

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

15

98

S 1

cu - bre.u - na flor, hoy se des cu - bre.u - na flor a quien el mar de la gra - cia en
se.en es - ta flor, mi - rán - do se.en es - ta flor la for - mó con tan - ta gra - cia, que a

S 2

A

T

Ar.

S

A

T

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Ob.

JARDINERITO DEL HUERTO CERRADO

16

105

S 1 un ins - tan - te re gó en un ins - tan - te re - gó.
ma - res la de - rra mó, que a ma - res la de - rra - mó.

S 2

A

T

Ar.

S

A

T

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
2 3		+1	+2		:4				+4				:2 :6	
Introducción instrumental													Estribillo a vocal- instrumental solo soprano	
sol m		Si b M			sol m								sol m	
I		III			I								I	

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
+4				:2 +6		+4				:2 +6		+4				:2 :4	
Todas las voces				b soprano solo		todas las voces				Proceso cadencial solo soprano		Todas las voces					
			Si b M						sol m								
			III						I								

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
+2		:2 +6		+4				:2 :3 :5		+1	+2 +2		:2 :4		+2	
		solo instrumental						Sección de desarrollo dúos de sopranos					Todas las voces			
								sol m			Si b M			sol m		
								I			III			I		

51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
:2 +4		+2		:1	:2 :3		+1	:2 +3		+1	:2 :4		+2		:2 :4
		Punto culminante			Proceso cadencial										Solo instrumental
Si b M		re m					do m		Si b M						sol m
III		V					IV		III						I

67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
	+2		:2 :6		+4				:2 +6		+4				:2 +6
			Estribillo a vocal- instrumental solo soprano		todas las voces				b solo soprano		todas las voces				Proceso cadencial solo soprano
							Si b M							sol m	
							III							I	

83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
	+4				:2 :5		+2		+1	:2 :4		+2		:2 +4		+2
										Coplas Introducción instrumental		Vocal- instrumental a' solo soprano				
										sol m				Si b M		
										I				III		

100	101	102	103	104	105	106	107	108	109
	+1 +3	+2		:2 :4		+2		:2	
		b'			Cadencia			Enlace instrumental	
				sol m					
				I					

* Repetición al compás nº 70
hasta el nº 92

Este villancico para dos coros; compuestos cada uno de ellos por dos tiples, contralto y tenor, el primero con acompañamiento de arpa y el segundo de órgano, dos violines, violón y contrabajo se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de 19 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las particellas para las ocho voces, arpa, órgano, dos violines, violón y contrabajo. La copia está fechada en 1762 y se compuso para la festividad de la Purísima Concepción. En la portada aparece escrito “villancico a 4”. Posiblemente el segundo coro y órgano se añadió posteriormente, ya que está escrito por otra mano. Este villancico presenta la particularidad de que en la partitura original de las voces aparece escrito el nombre de

los cantores que componían el coro principal: Tiple 1º: D. Juan Antonio (1752/72). Tiple 2º: D. Pascual (1753/64). Tenor: Sr. Cano (1752/64). Estos cantores pertenecían a la Capilla musical cordobesa.

La tonalidad principal de este villancico es sol menor. Comienza éste con una introducción instrumental que sirve de exposición del tema musical, cantado por los violines. En ella se introduce la modulación al relativo mayor y la vuelta al tono principal que caracterizará la exposición del tema vocal.

Musicalmente hablando, toda la composición gira en torno al tema principal:

Ejemplo nº 1: *Tema principal de “Jardinerito del huerto cerrado”*

El estribillo, que abarca la primera estrofa del texto literario, se compone del tema *a* en sol menor (versos uno y dos) y del tema *b* (versos tres y cuatro) que es el mismo tema *a* pero en la tonalidad de Si b Mayor. El tema *a* comienza con un solo del primer soprano respondido por todas las voces en el compás nº 16, con contrapunto vertical e isorítmico de nota por sílaba. Este procedimiento causa siempre buen efecto y es típico de la técnica del villancico barroco. En el Cancionero de Upsala encontramos villancicos que usan esta técnica, adelantándose en el tiempo más de medio siglo.

Un proceso cadencial, con el mismo esquema anterior (solo del primer soprano en el compás nº 26 y respuesta vertical de todas las voces en el nº 28), nos vuelve a llevar a sol menor para iniciar una sección de desarrollo basada en el tema *a*, que coincide con la “mudanza” literaria del texto. A continuación del solo instrumental, la parte vocal se inicia con las dos voces de soprano que realizan solos en forma de pregunta-respuesta, sirviendo de nexo el bajo instrumental, reforzado por los violines. Este juego de pregunta-respuesta refuerza la intención del texto.

Continúan todas las voces en contrapunto vertical e isorítmico de nota por sílaba en el compás nº 47 hasta llegar a la tonalidad de re menor, donde se sitúa el punto culminante de la obra. Un nuevo proceso cadencial nos prepara la repetición del estribillo.

Las coplas vuelven a retomar el tema *a*. Reciben otro tratamiento que el estribillo ya que la parte vocal es monódica, a solo de soprano. Tanto el tema como su introducción instrumental aparecen acortados y se produce una variación en el final de la frase, apareciendo ésta algo más adornada con algunos melismas cortos (compases nº 97 a 101); por lo que hemos llamado a esta sección: (*a'* *b'*). Este procedimiento, al mismo tiempo que confiere unidad a la obra, ofrece una gran facilidad de asimilación por parte de los que escuchan, ya que el villancico entero, en estos casos, viene a ser un

“lied” polifónico con variaciones, aunque éstas sean pocas y pequeñas. Algunos villancicos del Cancionero de Upsala utilizan también esta técnica. Para terminar se vuelve a repetir el estribillo.

Por las fuentes no sabemos si después de cada copla se repetía el estribillo, o se cantaban todas seguidas y por último se terminaba con éste. López Calo⁶⁰² se inclina más por esta segunda opción, debido a que si no fuese así, los oficios divinos serían insufriblemente largos.

Es característica en esta pieza la repetición de diseños de uno o dos compases. Esta repetición, típica de la música barroca, la podemos encontrar en Vivaldi, Juan Sebastián Bach y Carl Philip Emanuel Bach entre otros.

The image displays a musical score for a four-part setting. The top staff is for the soprano voice, with the lyrics "In - ter - flo - res Et - co - lo - res" written below it. The bottom three staves represent the instrumental ensemble: two violins, a viola, and a basso continuo. The music is in D major (two sharps) and 4/4 time. The instrumental parts feature a repeating rhythmic motif of eighth and sixteenth notes, while the vocal part has a more melodic line with some rests.

Ejemplo nº 2: *Aria (Allegro) del Motete Nulla in mundo pax sincera para soprano, dos violines, viola y bajo RV 630 (compases 13 al 16) de Vivaldi*

⁶⁰² LÓPEZ CALO, J.: Op. Cit. p. 7.

Ejemplo nº 3: *Fragmento de “Jardinerito del huerto cerrado” (compases 26-30)*

En España, este recurso es usado por sus contemporáneos e incluso por Arriaga en sus composiciones, compositor posterior, considerado como típicamente clásico.

En la parte instrumental, la repetición de diseños cobra protagonismo al pasar a la vez de un instrumento a otro. Recuerda al contrapunto barroco.

Ejemplo nº 4: *Diseño de “Jardinerito del huerto cerrado”*

Compases nº 26-27 (violines 1º y 2º), compases nº 28-29 (violonchello, contrabajo y arpa), compases 30-31 (violín 2º)

Ejemplo nº 5: *Fragmento de cuerda de “Jardinerito del huerto cerrado” (compases 26-30)*

Las cadencias utilizadas también nos recuerdan a las utilizadas por los grandes maestros barrocos: I (en estado fundamental o en primera inversión)- IV- V- I. Esta sucesión de acordes la podemos encontrar en los compases n° 13-14 o n° 33-34.

Ejemplo n° 6: *Fragmento de cuerdas de “Jardinero del huerto cerrado” (compases 13-14)*

Ejemplo n° 7: *Tercer movimiento de la Sonata para Flauta y Continuo en Mi b M de J. S. Bach (compases n° 97-99)*

La estructura formal general quedaría de la siguiente manera:

Introducción Instrumental // A B // C // A B // A' B' // A B.

Corresponde al estribillo la forma A B, típica de la suite, la parte C sería el desarrollo y la parte A' B' es la copla. Estas dos partes diferenciadas del estribillo, quedan insertadas en éste a manera de espejo por lo que se podría considerar como una forma especular. Recuerda a la forma sonata en sus periodos de exposición, desarrollo y reexposición.

CAPÍTULO III

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DEL VILLANCICO A 3 “MI SOL, FAVOR TE PIDO” AL NACIMIENTO

Documento nº 39: Particella de contralto del villancico “Mi Sol, favor te pido”. Fuente: Archivo Arzobispal de Lima, Manuscritos de Música, signatura: XVII: 9

1. Texto

MI SOL FAVOR TE PIDO

Estribillo

Todos

*Mi- sol- fa- vor te pido,
Re- mi- so yo sí he sido,
Mi- re- ato afligido,
contigo lloro yo.*

Las perlas que derramas,
y derriten tus llamas,
la- fa- tiga consuelan,
y son *mi- re- dención*.

*Mi- sol- fa- vor te pido,
Re- mi- so yo sí he sido,
Mi- re- ato afligido,
contigo lloro yo.*

Coplas

Solo

De tus ojos son los rayos,
lágrimas y resplandor,
con tus lágrimas me ablandas,
con tu luz me ardo en amor.

Estribillo

Mi- sol- fa- vor te pido...

Solo

En esas lágrimas bellas,
derretidas a tu ardor,
liquidada veo la paga,
de que yo soy el deudor.

Estribillo

Mi- sol- fa- vor te pido...

Solo

Con los rayos de tus ojos,
me has pasado el corazón,
duplica mi Dios los tiros,
y tírame a ti mi Dios.

Estribillo

Mi- sol- fa- vor te pido...

2. Análisis métrico

La composición se estructura de la siguiente forma: Una *cabeza* que consta de ocho versos heptasílabos, que incluye el *estribillo*. Su estructura recuerda la del *zéjel* con tres versos monorrimos y un verso de vuelta que rima en asonante aguda. No obstante, las dos estrofas que constituyen la cabeza poseen una pequeña variante entre sí:

_____	a
_____	a
_____	a
_____	a' asonante (vuelta)
_____	b
_____	b
_____	—
_____	a' asonante (vuelta)

Y tres *coplas* que se organizan con estructura de romance. (Versos octosílabos que riman en asonante los pares y quedan sueltos los impares)

En primer lugar, en la *cabeza*, si analizamos el ritmo de cantidad, observamos que todos los versos son heptasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados (poseen una final). Al observar el ritmo de timbre, comprobamos que la rima es consonante en el terceto monorrimo y asonante aguda en el verso de vuelta, como hemos explicado anteriormente. Y con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se encuentra situado en sexta sílaba.

En lo que se refiere a las *coplas*, si analizamos el ritmo de cantidad, observamos que todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en asonante aguda los versos pares y quedan sueltos los impares. Y con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se encuentra situado en séptima sílaba.

3. Edición musical

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

Villancico a 3 (1762)

Fuente: A.A.L., MM., XVII:9

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Estribillo Moderado

The musical score is for a Villancico a 3 in 2/4 time, marked Moderado. It features a vocal trio (Soprano, Alto, Tenor) and a string ensemble (Arpa, Violin 1, Violin 2, Violoncello, and Contrabajo). The vocal parts are initially silent, indicated by whole rests. The instrumental parts begin with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Vocal Parts:

- Soprano:** Tiple
- Alto:** Alto
- Tenor:** Tenor

Instrumental Parts:

- Arpa:** Arpa
- Violin 1:** Violin 1
- Violin 2:** Violin 2
- Violoncello:** Violoncello
- Contrabajo:** Contrabajo

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

2

7

S

A

T

8

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Detailed description: This musical score is for the second measure of the piece "MI SOL, FAVOR TE PIDO". It features three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and five instrumental parts (Arpeggiator, Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello). The vocal parts are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts are active, with the Arpeggiator playing a chordal accompaniment, the Violins playing a melodic line, and the Viola and Cello providing a bass line. The score is written in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

3

14

S

Mi sol — fa - vor te pi -

A

Mi sol — fa - vor te

T

8

Mi sol fa -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Detailed description: This musical score page contains staves for vocal and instrumental parts. The vocal section at the top includes Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts. The Soprano part begins at measure 14 with the lyrics 'Mi sol — fa - vor te pi -'. The Alto part begins at measure 14 with the lyrics 'Mi sol — fa - vor te'. The Tenor part begins at measure 8 with the lyrics 'Mi sol fa -'. Below the vocal parts are the instrumental parts: Arpeggio (Ar.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The instrumental parts are arranged in a grand staff format, with the Arpeggio part on the top staff and the other four instruments on the bottom staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor range, respectively. The instrumental parts are in a standard orchestral arrangement. The score is for measures 14 through 19.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

4

21

S do, te pi - do, mi sol — fa - vor te pi - do, te pi - do re-

A pi - do Mi sol fa - vor te pi - do

T vor te pi - do, mi sol — fa - vor te pi - do, te pi - do

21

Ar.

21

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

5

28

S

mi - so sí yo.he si - do, yo.he si - do, re - mi - so sí yo.he si - - -

A

re - mi - so sí yo.he si - do, yo.he si -

T

8

re - mi - so sí yo.he si do, yo.he si - do, yo.he si -

Ar.

28

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

6

33

S

do mi re - a - to.a fli - gi - do,a-fli - gi - do, con - ti - go llo-ro

A

do, mi re - a - to.a fli - gi - do,a-fli - gi - do con - ti - go llo - ro yo

T

8

do, mi re - a - to.a-fli - gi - do con-ti - go llo ro yo con - ti - go

33

Ar.

33

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

7

39

S

yo, llo - ro — yo, con - ti - go llo - ro, llo-ro yo,

A

con-ti - go llo-ro — yo, con ti - go llo — ro, — llo - ro yo, con-ti - go

T

8

llo-ro yo llo - ro yo, con - ti - go llo-ro yo con -

39

Ar.

39

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

8

44

S

con - ti - go llo-ro__ yo, llo - ro, llo - ro, __ llo-ro yo:

A

llo - ro yo, con - ti go llo - ro, llo__ ro yo:

T

8

ti - go llo - ro yo, llo - ro yo, con-ti - go llo - ro__ llo-ro yo:

Ar.

44

Vln. 1

44

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

9

50

S

las per - las, que de - rra - mas,

A

las per - las, que de - rra - mas, y de -

T

las per - las, que de - rra - mas, y de-ri -

50

Ar.

50

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

10

56

S
y de - rri - ten tus lla - mas la fa - ti - ga, la

A
rri - ten tus lla - mas, lla - mas, la fa - ti - ga, la fa - ti

T
8
ten tus lla - mas, tus lla - mas, la fa - ti - ga, la fa -

Ar.
56

Vln. 1
56

Vln. 2

Vc.
56

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

11

63

S

— fa - ti — ga con - sue - lan, con - sue - - - lan y son mi

A

ga, la fa - ti - ga con - sue - - - lan, y son mi re - den -

T

8

ti - ga, la — fa - ti - ga con - sue - lan, mi re, mi

Ar.

63

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

12

69

S

re - den - ción y son mi re, y son mi - re - den - ción,

A

ción, y son mi re - den - ción, mi - re - den - ción, y son mi

T

re, y son mi re - den - ción, y son mi re - den - ción,

Ar.

69

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

75

S

y son mi re__ den - ción

A

re mi__ re - den - ción.

T

y son mi re - den - ción

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

14

82

S

— fa - vor te pi - do, te pi - do, mi sol — fa - vor te

A

Mi sol — fa - vor te pi - do, mi

T

8

Mi sol fa - vor te pi - do, mi sol — fa -

82

Ar.

82

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

89

S

pi - do, te pi - do, re - mi - so sí yo.he si - do, yo.he si - do, re -

A

sol fa - vor te pi - do re - mi - so

T

8

vor te pi - do, te pi - do re - mi - so sí yo.he si - do, yo.he

Ar.

89

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

16

95

S

mi - so sí yo.he si — do mi re - a - to.a-fli - gi do,a fli -

A

sí yo.he si — do, yo.he si - do, mi re - a - to.a-fli - gi - do,a-fli - gi - do con -

T

8

si - - - do, yo.he si - do, mi re - a - to.a-fli - gi — do con-ti - go

95

Ar.

95

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

17

101

S

gi - do con - ti go llo-ro yo, llo - ro ____ yo, con - ti - go

A

ti - go llo - ro yo, con - ti - go llo - ro yo, con - ti - go llo - ro, ____

T

8

llo-ro yo con - ti - go llo-ro yo, llo - ro yo con -

101

Ar.

101

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

The musical score is written for a vocal trio and a small ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) are in the upper staves, with lyrics in Spanish. The instrumental parts (Arpeggiator, Violins 1 & 2, Viola, and Cello) are in the lower staves. The score includes a rehearsal mark 101 at the beginning of the vocal parts. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "gi - do con - ti go llo-ro yo, llo - ro ____ yo, con - ti - go" for Soprano; "ti - go llo - ro yo, con - ti - go llo - ro yo, con - ti - go llo - ro, ____" for Alto; and "llo-ro yo con - ti - go llo-ro yo, llo - ro yo con -" for Tenor. The instrumental parts provide harmonic support for the vocal lines.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

18

106

S

llo - ro, llo - ro yo, con - ti - go llo - ro — yo, llo - ro,

A

llo - ro yo, con - ti - go llo - ro yo, con - ti - go llo - ro,

T

8

ti - go llo - ro yo con - ti - go llo - ro yo, llo - ro yo, con - ti - go

Ar.

106

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Coplas Moderado

111

S
llo - ro, _ llo - ro yo. 1ª De tus o - jos son los
2ª En e - sas lá - gri - mas
3ª Con los ra - yos de tus

A
llo _ ro yo. 1ª De tus o - jos son los
2ª En e - sas lá - gri - mas
3ª Con los ra - yos de tus

T
llo - ro, _ llo - ro yo. 1ª De tus o - jos son los
2ª En e - sas lá - gri - mas
3ª Con los ra - yos de tus

111

Ar.
Vln. 1
Vln. 2
Vc.
Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

20

116

S

ra - yos
be - llas
o - jos

lá - grimas y
de - rre - ti - das
me has pa - sa - do el

res - plan - dor,
a tu ar - dor,
co - ra - zón,

con tus
li - qui -
du - pli -

A

ra - yos
be - llas
o - jos

lá - gri - mas y
de - rre - ti - das
me has pa - sa - do el

res - plan - dor,
a tu ar - dor,
co - ra - zón,

con tus
li - qui -
du - pli -

T

ra - yos
be - llas
o - jos

lá - grimas y
de - rre - ti - das
me has pa - sa - do el

res - plan - dor,
a tu ar - dor,
co - ra - zón,

con tus
li - qui -
du - pli -

Ar.

116

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

21

121

S

lá - gri-mas me.a - blan - das con tu luz me.ar - do.en a -
da - da veo la pa - ga, de que yo soy el deu -
ca - mi Dios los ti - nos, y tí - ra - me.a tí mi

A

lá - gri-mas me.a - blan - das con tu luz me.ar - do.en a -
da - da veo la pa - ga, de que yo soy el deu -
ca - mi Dios los ti - nos, y tí - ra - me.a tí, mi

T

lá - gri-mas me.a - blan - do con tu luz me.ar - do.en a -
da - da veo la pa - ga, de que yo soy el deu -
ca - mi Dios los ti - nos, y tí - ra - me.a tí, mi

Ar.

121

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

"MI SOL, FAVOR TE PIDO"

22

125

S

mor, con tu luz me.ar - do.en a - mor.
dor, de que yo soy el deu - dor.
Dios, y tí - ra - me.a tí mi Dios.

A

mor, con tu luz me.ar - do. me.ar - do.en a - mor.
dor, de que yo soy el deu - dor.
Dios, y tí - ra - me.a tí mi Dios.

T

mor, con tu luz me.ar - do. me.ar - do.en a - mor.
dor, de que yo soy el deu - dor.
Dios, y tí - ra - me.a tí mi Dios.

Ar.

125

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
5					:4				:3			+2		+2		:3 :5
Introducción instrumental																a Vocal- instrumental
Fa Mayor				Flexión a Do Mayor	Fa Mayor							Si b Mayor			Fa Mayor	
I				V	I							IV			I	

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
		+2		:3 :5			+2		:2 +6		+4				:3 :5	
									b							
			Do Mayor									Fa Mayor				
			V									I				

35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
	+2		+3 +5			+2		+3 +5			+2		:3 +5			+2
b'													Enlace instrumental			
					Si b Mayor	Fa Mayor					Si b Mayor	Fa Mayor				
					IV	I					IV	I				

52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68
	:2 :6		+4				:2 :5		+3			+3			:6	
	c				Punto culminante		Proceso cadencial								Proceso cadencial modulante	
		Do Mayor			re menor			Fa Mayor							re menor	
		V			VI			I							VI	

69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85
				+4				:4				:3 :5				+2
								Enlace instrumental				a Vocal- instrumental				
Si b Mayor		Fa Mayor		re menor								Fa Mayor				Do Mayor
IV		I		VI								I				V

86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102
:3 :5			+2		:6						:3 :5			+2		+3 +5
						b										
								Fa Mayor								
								I								

103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119
		+2		+6						:2		:6				
						b'				Coplas	c'					
	Si b Mayor	Fa Mayor											Do mayor			re menor
	IV	I											V			VI

120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135
	+4				+4				:3			:3 :5			+2
									Repetición enlace instrumental			a Vocal- instrumental			
	Fa Mayor							re menor				Fa Mayor			
	I							VI				I			

136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152
	:3 :5			+2		:6						:3 :5			+2	
							b									
Do Mayor									Fa Mayor							
V									I							

153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163
+3 +5			+2		+6					
							b'			
		Si b mayor	Fa Mayor							
		IV	I							

Este villancico, para tiple, contralto y tenor, con acompañamiento de arpa, dos clarines, dos violines, violón y contrabajo se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de 12 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las *particellas* para las tres voces, arpa, dos violines, violón y contrabajo. La copia está fechada en 1762 y se compuso para la festividad de Navidad. Al igual que en el anterior villancico en las *particellas* de las voces está escrito el nombre de los cantores: Tiple: Sr. Cardiel (1754/72). Alto: Sr. Sayes (1758/64). Tenor: Sr. Jurado (1752/66). Estos cantores pertenecían a la Capilla musical cordobesa. Se conserva también la letra de este villancico en la Biblioteca Nacional⁶⁰³, dentro del *Pliego de letras de Navidad* del año 1766. Como podemos comprobar, no concuerda la fecha de copia del manuscrito (1762) con la impresa en las letras (1766). Y por otra parte, el Sr. Sayes se marchó de Córdoba para ingresar en la Capilla de Sevilla en 1764. Si se compuso originariamente la partitura para que la cantara el Sr. Sayes, en 1766 la debió de cantar otro contralto.

Este villancico, cuya tonalidad principal es Fa Mayor, comienza con una introducción instrumental en la que los violines adelantan el tema que más tarde cantarán las voces. El segundo violín contesta la entrada del tema del primero a la quinta en contrapunto imitativo. Comienza el tema *a* en la voz de soprano, en el compás diecisiete seguido del contralto y tenor, en contrapunto imitativo a la quinta y octava respectivamente. El tema *b* es comenzado por el soprano e imitado contrapuntísticamente por el tenor y contralto a distancia de quinta y octava respectivamente. En el tema *b'* también se suceden las imitaciones a la quinta y octava

⁶⁰³ B.N.E.: *Pliegos de villancicos*, signatura: VE/1327-2 y VE/1327-23.

por las distintas voces. Esta primera cuarteta del estribillo termina con un enlace instrumental, que une dicho estribillo con la mudanza.

La mudanza comienza con el tema *c* cantado por las voces verticalmente en el primer verso y con entradas contrapuntísticas en el segundo a distancia de quinta justa. Es de destacar el silencio de los violines en los dos primeros versos de la mudanza, que sólo se rompe para anunciar tanto el comienzo de ésta como el final de cada uno de los dos primeros versos. El compás cincuenta y siete en la tonalidad de re menor es el punto culminante de la obra.

Los dos últimos versos de la mudanza comienzan un proceso cadencial con entradas escalonadas por las distintas voces que culmina en la tonalidad de re menor en el compás sesenta y siete; aquí comienza otro proceso cadencial modulante que pasa por las tonalidades de re menor, Si b Mayor, Fa Mayor y vuelta otra vez a re menor. Un enlace instrumental con los instrumentos al unísono prepara la repetición del estribillo.

La música de las coplas es la misma de la de la mudanza por lo que la hemos llamado *c'*. El tratamiento de las voces y el acompañamiento instrumental también es similar.

Al igual que en los demás villancicos es característica la repetición de diseños.

Como ya comentamos anteriormente al hablar de las letras, en este villancico hay una semejanza fonética entre las primeras sílabas de algunas palabras y el nombre de las notas de la escala. En Cuba encontramos también este tipo de recurso en el villancico llamado “Un musiquito nuevo”, con música y letra de Esteban Salas y compuesto para la navidad de 1797: “*Por divertir al Niño, con su sol fa y su voz*”. “*La do re do si la fa, le dice al Niño Dios*”.

Ejemplo nº 9: Villancico a 4 y a solo con violines “Un musiquito nuevo” de Esteban Salas (compases nº 15-21)

La do re do si la fa le di - ce al ri - ño... dios... y

Ejemplo nº 10: *Villancico a 4 y a solo con violines “Un musiquito nuevo” de Esteban Salas (compases nº 31-35)*

La estructura general del villancico quedaría:

A B B' // C // A B B' // C' // A B B' en donde la sección A B B' sería el estribillo y la sección C y C' corresponderían a la mudanza y coplas respectivamente. La forma sería especular como en el anterior villancico.

CAPÍTULO IV

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DEL VILLANCICO DE TONADILLA A 9 “PASCUAL ESTÁ AQUÍ” AL NACIMIENTO

Documento nº 40: Particella de la trompa 1ª del villancico “Pascual está aquí, señores”. Fuente: Archivo Arzobispal de Lima, *Manuscritos de Música*, signatura: XVII: 14

1. Texto

PASCUAL ESTÁ AQUÍ

Introducción

Solo Pascual está aquí señores,
bosando gusto y solaz:
Que como el tiempo es de Pascua,
Pascual viene muy pascual.

Estribillo

Solo ¿Qué es esto Pascual amigo?
¿tanto bueno por *acá*?
Solo A cantar una tonada
me vengo sin más ni más.
Todos ¿La tonada estará buena?
Solo pues, ¿por qué no lo ha de estar?
Todos Cántala Pascual con brío,
que si es buena ello dirá.

Tonadilla

Solo Esta Noche a medianoche,
se abrió el cielo par en par,
lo que quiera que ello fuese,
mañana parecerá.

Mas ya pareció
porque ya se ve, porque
claro está,
era un sol divino
¡y qué si no!
que al suelo se vino
por cuerpo *solar*.

Allegro

Todos Se porta Pascual,
Solo con todas las voces
más gusto ha de dar.

Tonadilla al unísono

Todos Esta Noche a medianoche...

Coplas

Solo	El cielo se vino abajo, porque hasta a Dios vio bajar; y a nuestros campos vinieron los ángeles a holgar.
Todos	Mas ya pareció...
Solo	Donde el rey, está la corte, y hoy es la corte, un portal: Sirve de trono un pesebre, que da mucho que pensar.
Todos	Mas ya pareció...
Solo	Dos personas le acompañan, que hacen con él Trinidad; por lo humano, están al lado, y por lo divino atrás.
Todos	Mas ya pareció...
Solo	Dos brutos al niño helado, se ejercitan en templar: Si con ellos con- <i>templamos</i> , probamos lo racional.
Todos	Mas ya pareció...

2. Análisis métrico

La composición se presenta de la siguiente manera: Dieciséis versos octosílabos que riman en asonante los pares, en *a*, y quedan sueltos los impares, estructurados en un *romance*. Una *estrofa de siete versos* de diferente medida, con predominio de hexasílabos, excepto el tercero y quinto, que son tetrasílabos. Una estrofa de sólo tres versos hexasílabos, con las siguientes rimas:

_____ a'

_____ a'

Y cuatro estrofas que vuelven a tomar la estructura del romance y rima asonante en *a*.

En primer lugar, en el *romance*, si analizamos el ritmo de cantidad, observamos que todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son

pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en asonante los pares y quedan sueltos los impares. Y con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y está en todos los versos en séptima sílaba.

En la *estrofa de siete versos*, si analizamos el ritmo de cantidad, observamos que consta de siete versos con predominio de hexasílabos, excepto el tercero y quinto, que son tetrasílabos y el segundo que es heptasílabo. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados, a excepción del segundo que presenta un encabalgamiento sirremático suave. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, sólo riman los versos tres y siete en asonante (recogiéndose la rima en *a* del romance anterior), los versos cuatro, cinco y seis, en consonante, quedando libre los restantes. Teniendo en cuenta el ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar, ya que está situado en quinta (en la mayoría de los versos), en tercera sílaba y en sexta.

En la *estrofa de tres versos*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son hexasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en asonante el primero y tercer verso, quedando libre el segundo. Y con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y está situado en quinta sílaba.

En las *coplas*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en asonante los versos pares y quedan sueltos los impares. Por último, teniendo en cuenta el ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se encuentra situado en séptima sílaba.

3. Edición musical

PASCUAL ESTÁ AQUÍ

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

Fuente: A.A.L., M.M., XVII:4

Villancico de tonadilla a 9 (1762)

Introducción a solo

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Moderado

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderado'. The instruments and parts include:

- Bajón**: Bass line, mostly rests.
- Fagot**: Bass line, mostly rests.
- Trompa 1**: First trumpet, melodic line with dynamics *p* (piano).
- Trompa 2**: Second trumpet, melodic line with dynamics *p* (piano).
- Tiple solo**: Solo treble clef part, mostly rests.
- Tiple 1º coro**: First treble choir part, mostly rests.
- Alto 1º coro**: First alto choir part, mostly rests.
- Tenor 1º coro**: First tenor choir part, vocal line with lyrics: "Pas - cual es tá a - quí se - ño - res ____ bo - sando gus - to y so - la".
- Bajo 1º coro**: First bass choir part, mostly rests.
- Tiple 2º coro**: Second treble choir part, mostly rests.
- Alto 2º coro**: Second alto choir part, mostly rests.
- Tenor 2º coro**: Second tenor choir part, mostly rests.
- Bajo 2º coro**: Second bass choir part, mostly rests.
- Arpa**: Harp, arpeggiated accompaniment.
- Violín 1**: First violin, melodic line.
- Violín 2**: Second violin, melodic line.
- Violón**: Viola, melodic line.
- Violonchello**: Violoncello, melodic line.
- Contrabajo**: Double bass, melodic line.

2

400

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

Estribillo
Andante

3

16

Fagl.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

f *p* *f* *p*

Pas-cual, Pas-cual vie-ne muy pas-cual, Pas-cual, Pas-cual vie-ne muy pas-cual.

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

4

24

Fagl.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

5

403

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

6

40

Fagt.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

7

48

Fagt.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

¿Qué es es - to Pas - cual a - mi - go, a - mi - go? ¿tan - to bue - no por a -

p

p

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

8

56

Fagt.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

9

64

Fagt.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

na - da, to - na - da me ven - go sin más ri más

p *f* *p* *p*

f *p* *p*

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

10

72

Fagl.

72

Trpa. 1

p

Trpa. 2

p

S 1

me ven - go sin más ni más.

S 2

La to - na - - - daes

A 1

La to - na - - - daes -

T 1

La to - na - - - daes -

B 1

La to - na - - - daes -

S 3

La to - na - - - daes

A 2

La to - na - - - daes -

T 2

La to - na - - - daes -

B 2

La to - na - - - daes -

Arp.

72

Vln. 1

f

p

p

p

p

Vln. 2

f

p

p

p

p

Vc.

Cb.

11

409

12

410

13

411

14

412

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

15

112

Fag. 112

Trpa. 1 112

Trpa. 2 112

S 1 112

S 2 112

A 1 112

T 1 112

B 1 112

S 3 112

A 2 112

T 2 112

B 2 112

Arp. 112

Vln. 1 112

Vln. 2 112

Vc. 112

Cb. 112

rá, que sies bue - nae - llo di - rá, di - rá,

que sies bue - nae - llo di - rá, e - llo di - rá, e - llo di -

bue - nae - llo di - rá, e - llo di - rá, di - rá, que sies bue - nae -

e - llo di - rá, que sies bue - nae - llo di - rá, que sies bue - nae - llo di -

rá, que sies bue - nae - llo di - rá, di - rá,

que sies bue - nae - llo di - rá, e - llo di - rá, e - llo di -

bue - nae - llo di - rá, e - llo di - rá, di - rá, que sies bue - nae -

e - llo di - rá, que sies bue - nae - llo di - rá, que sies bue - nae - llo di -

Lento

120

414

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

17

128

Fag.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

no-che a-me-dia - no-che se a - brío el cie-lo par en par, se a - brío el cie-lo par en par, lo que que-ra que e-llo

f

f

f

18

416

19

417

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

20

152

Fag.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

21

419

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

22

168

Fag.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

vo - ces más gus - to ha de da - r más gus - to ha de da -

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

23

Tonadilla al unísono

[illegible]

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

24

184

Fag.

Trpa. 1

Trpa. 2

S 1
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

S 2
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

A 1
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

T 1
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

B 1
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

S 3
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

A 2
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

T 2
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

B 2
no-che a me-dia - no - che se a brió el cie-lo par en par, se a brió el cie-lo par en par, lo que quie-ra que e-lla

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

25

423

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

26

200

Fagot.

200

Trpa. 1

200

Trpa. 2

200

S 1

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

S 2

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

A 1

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

T 1

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

B 1

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

S 3

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

A 2

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

T 2

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

B 2

tá, cla-ro-es-tá, cla-ro-es - tá, e - ra un sol di - vi - no ¡y qué si no! ¡y qué si no! que al sue - lo se - vi - no por cuer - po so -

200

Arp.

200

Vln. 1

200

Vln. 2

Vc.

Cb.

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

27

208

Fagt. *Fine*

Trpa. 1 *Fine*

Trpa. 2 *Fine*

S 1 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

S 2 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

A 1 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

T 1 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

B 1 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

S 3 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

A 2 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

T 2 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

B 2 *Fine*
la - - - - - r, por cuer - po so - lar, por cuer - po so - la - - - - - r, por cuer - po so - lar.

Arp. *Fine*

Vln. 1 *Fine*

Vln. 2 *Fine*

Vc. *Fine*

Cb. *Fine*

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

28 Coplas

216 Lento

216

Fag.

216

Trpa. 1

216

Trpa. 2

216

S 1

1 El cie - lo se vi - no a - ba - jo, por - que has - ta a Dios vió ba - jar, por - que has - ta a Dios vió ba - jar,
2 Don-de el rey es - ta la cor - te, y hoy es - ta la cor - te un por - tal, y hoy es - ta la cor - te un por - tal,
3 Dos per - so - nas le a - con - ta - ran, que ha - cen con el tri - bu - dad, que ha - cen con el tri - bu - dad,
4 Dos bru - tos al mu - no he - la - do se a - jer - ci - tan en tem - pla - se a - jer - ci - tan en tem - pla.

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

216

Arp.

216

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Villancico de tonadilla PASCUAL ESTÁ AQUÍ

29

224

Fag.

224

Trpa. 1

224

Trpa. 2

224

S 1

ya nues - tros cam - pos vi - ne - ron los án - ge - les a hol - gar, los án - ge - les a hol - gar,
 sir - ve de bo - nín pe - se - bre, que da mu - cho que pen - sar, que da mu - cho que pen - sar,
 por lo hu - ma - no es - tán al la - do, y por lo di - vi - no a - tras, y por lo di - vi - no a - tras,
 si con e - llos con - tem - pla - mos, pro - ba - mos lo ra - cio - nal, pro - ba - mos lo ra - cio - nal.

S 2

A 1

T 1

B 1

S 3

A 2

T 2

B 2

224

Arp.

224

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
3			:2 :5		:3			+3			:4				:2
Introducción instrumental			a Vocal- instrumental solo tenor								b				
Fa M						La M		Fa M	La M			Do M	Fa M		
I						Acorde de sobretónica		I	Acorde de sobretónica			V	I		

17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
	+4				:4 :5				+1	+2 +4		+2		+2 +4		
					Estribillo Introducción instrumental											
											La M			Fa M		
											III			I		

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
	+2 +6		+2		:2		:2 +6		+2		:2		+2		:3 :4	
															a vocal- instrumental solo tenor	

51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67
	+1	:4				+4				+6						+6
										a' solo soprano Fa M						
		La M														
		III								I						

68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84
					+6						+4				:1 :5	+4
											Sección de desarrollo Los dos coros			solo soprano		
													Do M			
													V			

85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
			+2 +4		+2					:1 :5	+4			
			Enlace instrumental				Los dos coros			Proceso cadencial contrapuntístico			Punto culminante	
La M			Fa M										Do M	
III			I										V 5ª disminuida	

100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114
:1 +5	+4				:1 :7	+6						+3		
Fa M		Do M			Fa M					Do M			Fa M	
I		V			I					V			I	

115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
+3			+4 +6				+2		+2		:2		+2 +6		+2
											Tonadilla Inicio instrumental	b vocal- instrumental solo de soprano			
	Do M			Fa M									Flexión a Do M	Fa M	
	V			I									V	I	

131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147
	+2		+4				:3			:2 :5		+3			:2	
			b'							Proceso cadencial						
				Flexión a Do M	Fa M											
				V	I											

148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164
+2		:2 :4		+2		+1 +6	+1	+4				:4				+3
						Coda						a' Sección de nexo Introducción instrumental				Vocal- instrumental Los dos coros

165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180
		+3			+3 +4			+1	+1 +4	+3			+2 +4		+2
		solo soprano													
					La M				Fa M						
					III				I						

181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195
	:2		+2 +7		+2		+1	+2 +6		+2		+2		+2
	Tonadilla al unísono Inicio instrumental	b todas las voces							b'					
			Flexión a Do M	Fa M						Flexión a Do M	Fa M			
			V	I						V	I			

196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212
	+2		+3			+2		+2		+4				+2		+4
	Proceso cadencial															

213	214	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225
					:2 :8		+2		+2		+2		+1 +7	+2
					Coplas inicio instrumental	b solo soprano							b'	
							Flexión a Do M	Fa M						Flexión a Do M
							V	I						

226	227	228	229	230
	+2		+2	
Fa M				
I				

*Repetición al compás n° 197 hasta el n° 215

Este villancico, para nueve voces, tiple solista y dos coros compuestos por tiple, alto, tenor y bajo, con acompañamiento de arpa, bajón, dos trompas, dos violines, y contrabajo se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de 27 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las *particellas* para las nueve voces, arpa, bajón, dos trompas, dos violines y contrabajo. La copia está fechada en 1762 y se compuso para la festividad de Navidad. La *particella* de contrabajo aparece por duplicado, por lo que a la hora de la transcripción hemos optado por utilizar el violón y el contrabajo, por ser esta plantilla muy usada por el Maestro Gaitán en otros villancicos. En las *particellas* del tiple solo y primer coro están escritos los nombres de los cantores, que pertenecían a la Capilla cordobesa: Tiple solo: D. Pascual (1753/64). Tiple: Sr. Cardiel (1754/72). Alto: Sr. Sayes (1758/64). Tenor: Sr. Montesa (1757/80). Bajo: Sr. Gálvez (1752/80). Al igual que sucede en el anterior villancico, la letra de este villancico se conserva en la Biblioteca Nacional⁶⁰⁴, dentro del pliego de villancicos de Navidad de 1766. Como podemos observar no coinciden las fechas del manuscrito

⁶⁰⁴ B.N.E.: *Opus cit.*

(1762) con la impreña en las letras (1766). Además de que Sayes se marcha a Sevilla en 1764, Pascual Bendicho fallece en ese mismo año. Si se cantó en Córdoba este villancico en 1766 serían otro tiple y otro contralto los que interpretarían las partes de Sayes y Pascual.

La tonalidad principal de este villancico es Fa Mayor. Estilísticamente se encuadra dentro del villancico denominado “de tonadilla”. Comienza con una introducción instrumental, en compás de 3/4, en la que los violines en unísono adelantan el tema vocal del solo de tenor que comienza en el cuarto compás cantando el tema *a*. La repetición del diseño musical de final de frase (compases 9, 10 y 11) coincide también con la repetición del texto. La modulación mediántica a La Mayor, con la utilización de un acorde de séptima mayor sobre un acorde de sobretónica en los compases siete-ocho y diez-once, proporciona colorido y frescura a la melodía; siendo este un recurso típico de la música española. El tema *b* que comienza en el compás doce sirve de respuesta al tema inicial.

The musical score is written for a large ensemble. The vocal parts (S1, T1, B1) are in F major. The instrumental parts include violins, viola, cello, and double bass. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-11 and the second system containing measures 12-15. The lyrics for the vocal parts are: "la - - - - - si, bo - san-do po - - - - - la - - - - - si, que".

Ejemplo n° 14: *Compases 7-11 de “Pascual está aquí”*

Un cambio de compás a 3/8 nos introduce en una nueva sección que es el estribillo propiamente dicho. Éste comienza con una introducción instrumental en la que se vuelve a modular al IIIº, al igual que en la introducción. El uso de puntillos y diseños con semicorcheas nos recuerda el ritmo de danza. El primer violín adelanta el tema vocal. El tema vocal se articula de forma dialogada (pregunta- respuesta) entre el tenor (tema *a*) y la voz de soprano solista (tema *a'*). Al igual que en la introducción, la repetición de los finales de frase coinciden con la repetición del texto. En el compás n° 79 se inicia una sección de desarrollo del tema *a*, manteniéndose a su vez la forma dialogada (pregunta-respuesta), esta vez entre los dos coros y la voz de soprano solista. Es de destacar el carácter silábico con contrapunto isorrítmico de los dos coros (el segundo duplica el primero), destacándose la voz de soprano con algún melisma que no es ejecutado por las demás voces, manteniendo así su protagonismo solista con respecto a las demás voces. Tras un breve enlace instrumental comienza en el compás n° 92 una breve exposición del tema en contrapunto isorrítmico y silábico de nota por sílaba. A partir del compás n° 95 se inicia un desarrollo de éste de manera contrapuntística, con entradas escalonadas a la octava en soprano y contralto y a la quinta descendente en tenor y bajo.

The musical score is presented in a standard staff format. The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Tenor 1, Bass 1, Soprano 3, Alto 2, Tenor 2, Bass 2) are written in treble clef with lyrics underneath. The instrumental parts (Flute, Trumpets 1 and 2, Aspic, Violins 1 and 2, Viola, Cello) are written in various clefs (treble and bass). The score shows a dense arrangement of notes, including many dotted notes and sixteenth notes, reflecting the 3/8 time signature and the dance-like rhythm mentioned in the text. The lyrics are written in a stylized, silabic manner, with words like 'cán - ta - la', 'Pe - cul con', 'ter - o, con', and 'ter - o, con' appearing across the vocal staves.

Ejemplo nº 15: *Compases 95-100 de “Pascual está aquí”*

En el compás nº 98 encontramos el punto culminante en la tonalidad de Do Mayor sobre un acorde de quinta disminuida y a partir de ahí, va bajando el clímax y se cadencia para terminar en la tonalidad principal.

Comienza la sección de la tonadilla propiamente dicha con un nuevo cambio de compás; se vuelve a 3/4. Tanto el cambio de compás como la indicación de dinámica: *Lento*, y la figuración en corcheas y negras del acompañamiento instrumental nos indica un descenso de la velocidad y el comienzo de una nueva sección. El tema vocal *b* comienza en el compás nº 126. La repetición del tema en el compás nº 134, llamado *b'*, aparece un poco más adornado melismáticamente en el final de la frase. Un proceso cadencial que comienza en el compás nº 141 nos lleva a la conclusión de la tonadilla en el nº 159.

A continuación, un nuevo cambio de compás a 3/8 y la indicación dinámica *Allegro* nos sitúa en un “ritornello” de cortas dimensiones que prepara la entrada de todas las voces en la repetición de la tonadilla “al unísono”. En esta sección se vuelve a utilizar la forma dialogada (pregunta-respuesta) usada en el estribillo, esta vez entre los dos coros y la voz de soprano solista. La melodía recuerda el estribillo.

La siguiente sección repite la tonadilla, pero esta vez con todas las voces al unísono, como era usual en la época en este tipo de piezas.

En las coplas se repite íntegramente la misma música de la tonadilla; a solo de soprano la primera estrofa y al unísono con todas las voces, la segunda. En el manuscrito original, en el lugar que corresponde a las coplas, aparece la leyenda: *Las coplas por la tonadilla*.

La estructura general del villancico quedaría de la siguiente manera:

Introducción / Estribillo A / Tonadilla B/ Ritornello A / Tonadilla al unísono B/ Coplas B. La forma es tripartita (A B A) con la repetición de la sección B en forma de tonadilla al unísono y coplas.

CAPÍTULO V

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DEL VILLANCICO A 4 “HOY AMOR A LOS HOMBRES” AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Documento nº 41: *Portada del villancico “Hoy amor a los hombres”*. Fuente: Archivo de música del Real Monasterio de El Escorial, *manuscritos de música*, signatura: 46-5

1. Texto

HOY AMOR A LOS HOMBRES

Estribillo

Hoy amor a los hombres,
promete alivios
con el pan que del cielo
ha descendido.

Ay, qué alegría, qué regocijo
que este pan alimenta las almas
en el más peligroso camino.
Gracias instruyen y beneficios,
espigas sacras, hermoso trigo.

Ay, qué alegría, qué regocijo
que este pan alimenta las almas
en el más peligroso camino.

Hoy amor a los hombres,
promete alivios
con el pan que del cielo
ha descendido.

Copla

Campo fértil el templo,
reduce peregrino,
espigas misteriosas,
con qué amor nos convida
más propicio;

Ay, qué alegría, qué regocijo
que este pan alimenta las almas
en el más peligroso camino.

Hoy amor a los hombres,
promete alivios
con el pan que del cielo
ha descendido.

2. Análisis métrico

Este villancico se estructura en tres partes. La primera es el *estribillo*, que consta de cuatro versos en los que se alternan versos heptasílabos y pentasílabos. La segunda es la *mudanza*, que se compone de cinco versos decasílabos, cuyos tres primeros versos se vuelven a repetir antes del estribillo, antes y después de la *copla* y sirven de nexo para la unión de las partes. La *copla* se compone de cinco versos, los cuatro primeros heptasílabos y el último tetrasílabo.

Se observa gran unidad entre las partes, pues la rima asonante *o* se repite a lo largo de toda la composición.

En la *primera parte*, si analizamos el ritmo de cantidad, se alternan los versos heptasílabos y pentasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en asonante los tres últimos versos, quedando suelto el primero. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y se encuentra situado en cuarta y sexta sílabas.

En la *segunda parte*, si observamos el ritmo de cantidad, consta de cinco versos decasílabos, con repetición de los tres primeros. Analizando el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Los versos primero, cuarto y quinto además presentan una pausa interna. Según el ritmo de timbre, riman en asonante primero, tercero, cuarto y quinto, quedando libre el segundo, que rima en asonante con la pausa interna del quinto verso. Con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y figura situado en novena sílaba. En los versos primero, cuarto y quinto que presentan una pausa interna se puede apreciar además un ritmo interno de intensidad en cuarta sílaba.

En la *tercera parte*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son heptasílabos menos el último que es pentasílabo. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados, excepto los versos cuarto y quinto que presentan un encabalgamiento sirremático suave. Si observamos el ritmo de timbre, riman en asonante los versos primero, segundo y quinto y a su vez en asonante los versos tercero y cuarto. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y figura situado en cuarta y sexta sílabas.

3. Edición musical

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

1749

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Fuente: Archivo del Monasterio de El Escorial,
MM., 46/5

Andante

The musical score is arranged for a chamber ensemble. It features four vocal staves at the top, labeled 'Tiple 1', 'Tiple 2', 'Alto', and 'Tenor'. Each vocal staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The vocal parts are currently marked with whole rests. Below the vocal staves is the 'Arpa' (harp) part, consisting of a grand staff with both treble and bass clefs. The harp part begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It features a series of chords and moving lines in both hands. Below the harp are three instrumental staves: 'Violin I', 'Violin II', and 'Contrabajo' (bass). The Violin I and II staves begin with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature, and contain a continuous melodic line. The Contrabajo staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature, and contains a continuous bass line. The tempo marking 'Andante' is placed above the first measure of the vocal staves.

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

Arpa

Violin I

Violin II

Contrabajo

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

2

4

S 1

S 2

A

T

8

Hoy a -

Hoy a -

Hoy a -

Hoy a -

Arp.

4

Vln. I

Vln. II

Cb.

Detailed description: This is a musical score for a villancico titled 'HOY AMOR A LOS HOMBRES'. The score is for a five-part vocal ensemble (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, and Bass) and a chamber orchestra. The vocal parts enter in the fifth measure with the lyrics 'Hoy a -'. The instrumental parts, including Arpeggiated Keyboard (Arp.), Violins I and II, and Cello (Cb.), begin in the first measure. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a '4' above the first measure of each system, likely indicating a four-measure phrase or a specific tempo marking. The vocal parts are written in treble clef, and the instrumental parts are written in their respective clefs (treble for Vln. I and II, bass for Arp. and Cb.).

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

3

9

S 1

mor a los hom - bres, pro-me-te.a-li - vios con el pan que del cie - lo

S 2

mor a los hom - bres, pro-me-te.a-li - vios con el pan que del cie - lo

A

mor a los hom - bres, pro-me-te.a-li - vios con el pan que del cie - lo

T

8

mor a los hom - bres, pro-me-te.a-li - vios con el pan que del cie - lo

9

Arp.

9

Vln. I

Vln. II

Cb.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

4

13

S 1

ha des-cen-di - do con el pan que del cie - lo ha des-cen-di -

S 2

ha des-cen-di - do con el pan que del cie - lo ha des-cen-di -

A

ha des-cen-di - do con el pan que del cie - lo ha des-cen-di -

T

8

ha des-cen-di - do con el pan que del cie - lo ha des-cen-di -

Arp.

13

Vln. I

Vln. II

Cb.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

5

17

S 1

do, Ay qué.a - le - grí - a, qué re - go - - ci - jo,

S 2

do, Ay Ay Ay qué.a - le - grí - a, qué re - go -

A

do, Ay Ay Ay Ay Ay Ay qué.a - le -

T

8

do, Ay Ay Ay Ay Ay Ay

Arp.

17

Vln. I

Vln. II

Cb.

Detailed description: This is a musical score for a villancico. It features five vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, and Bass) and instrumental accompaniment (Arpeggiator, Violin I, Violin II, and Cello). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The vocal parts have lyrics in Spanish. The instrumental parts provide harmonic support. The score is marked with a rehearsal mark '17' at the beginning of the section.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

6

20

S 1

Ay qué.a-le - grí - a, qué re - go - ci - jo, qué re-go-ci -

S 2

ci - jo, qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo, qué re-go-ci -

A

grí - a, qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo, qué re-go-ci -

T

8

Ay Ay qué.a-le - grí - a, qué re - go - ci - jo, qué re-go-ci -

20

Arp.

20

Vln. I

Vln. II

Cb.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

7

24

S 1

jo Que.es - te pan a - li - men - ta las al - mas en el más pe - li - gro - so ca -

S 2

jo Que.es - te pan a - li - men - ta las al - mas en el más pe - li - gro - so ca -

A

jo Que.es - te pan a - li - men - ta las al - mas en el más pe - li - gro - so ca -

T

8

jo Que.es - te pan a - li - men - ta las al - mas en el más pe - li - gro - so ca -

24

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

8

28

S 1

mi - no, en el más pe - li - gro-so ca-mi - no.

S 2

mi - no, en el más pe - li - gro-so ca-mi - no.

A

mi - no, en el más pe - li - gro-so ca-mi - no.

T

mi - no, en el más pe - li - gro-so ca-mi - no.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

32

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Gra - cias,

8

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

10

36

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Es - pi - gas sa - cras, her - mo - so tri -

gra-cias, ins-tru - yen y be-ne - fí - cios,

41

S 1 go, her mo - so tri - go, Ay qué.a - le - grí - a, qué re-go - ci - jo,

S 2 Ay qué.a - le - grí - a, qué re-go - ci - jo,

A Ay qué.a - le - grí - a, qué re-go - ci -

T Ay qué.a - le - grí - a, qué re-go - ci -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

The musical score is for a villancico titled 'HOY AMOR A LOS HOMBRES'. It features a vocal ensemble of four voices (Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Tenor) and a piano accompaniment consisting of Arpeggiated Piano (Arp.), Violins I and II, and a Cello (Cb.). The score begins at measure 41. The vocal parts have lyrics in Spanish. The piano accompaniment includes arpeggiated chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The Violins and Cello provide harmonic support with various melodic and rhythmic patterns.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

12

45

S 1

Ay qué.a - le - grí - a, qué re - go - ci - jo Ay, Ay,

S 2

Ay, Ay, Ay, Ay, ay qué.a - le - grí - a,

A

jo, Ay Ay qué.a - le - grí - a, qué re - go - ci - jo,

T

jo, Ay Ay Ay Ay Ay Ay

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

48

S 1

qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo;

S 2

qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo;

A

Ay qué a - le - grí - a, qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo;

T

Ay qué a - le - grí - a, qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo;

48

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

The musical score is for a villancico titled 'HOY AMOR A LOS HOMBRES'. It features four vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Tenor) and instrumental accompaniment (Arpeggiator, Violin I, Violin II, and Cello). The score begins at measure 48. The vocal parts have lyrics in Spanish, with the main refrain being 'qué re - go - ci - jo'. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic foundation for the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

14

52

S 1

S 2

A

T

8

Hoy a - mor a los hom - bres,

Hoy a - mor a los hom - bres,

Hoy a - mor a los hom - bres,

Hoy a - mor a los hom - bres,

52

Arp.

52

Vln. I

Vln. II

Cb.

56

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

pro-me-te.a-li - vios, con el pan que del cie - lo, ha des-cen-di -

pro-me-te.a-li - vios, con el pan que del cie - lo, ha des-cen-di -

pro-me-te.a-li - vios, con el pan que del cie - lo, ha des-cen-di -

pro-me-te.a-li - vios, con el pan que del cie - lo, ha des-cen-di -

pro-me-te.a-li - vios, con el pan que del cie - lo, ha des-cen-di -

56

56

This musical score is for a villancico titled 'HOY AMOR A LOS HOMBRES'. It is a four-part vocal setting for Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), and Tenor (T), with an 8-measure rest for the Tenor in the first measure. The score includes an Arpeggiated Keyboard (Arp.) and a string ensemble consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'pro-me-te.a-li - vios, con el pan que del cie - lo, ha des-cen-di -'. The score begins at measure 56. The vocal parts have a melodic line with some grace notes and slurs. The keyboard part provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggios. The string ensemble provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

16

60

S 1

do, con el pan que del cie - lo ha des-cen-di - do,

S 2

do, con el pan que del cie - lo ha des-cen-di - do,

A

do, con el pan que del cie - lo ha des-cen-di - do,

T

do, con el pan que del cie - lo ha des-cen-di - do,

Arp.

60

Vln. I

Vln. II

Cb.

The musical score is for a villancico titled 'HOY AMOR A LOS HOMBRES'. It features four vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Tenor) and instrumental accompaniment (Arpeggiator, Violin I, Violin II, and Cello). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked '60'. The lyrics are: 'do, con el pan que del cie - lo ha des-cen-di - do,'. The vocal parts are in harmony, with the Soprano 1 part leading. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The Arpeggiator part consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. The Violin I and II parts play a melodic line, and the Cello part plays a rhythmic pattern.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

17

Coplas
Andante

The musical score is for a villancico titled "HOY AMOR A LOS HOMBRES". It is marked "Coplas" and "Andante". The score is for a vocal quartet (S1, S2, A, T) and instrumental accompaniment (Arp., Vln. I, Vln. II, Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score begins at measure 64. The vocal parts (S1, S2, A, T) all sing the same lyrics: "ha des-cen-di - do." The instrumental parts (Arp., Vln. I, Vln. II, Cb.) provide a harmonic and rhythmic accompaniment. The score is written on a grand staff with four systems of staves. The first system contains the vocal parts, the second system contains the arpeggiated part, and the third and fourth systems contain the violin and cello parts.

S 1
S 2
A
T

Arp.

Vln. I
Vln. II
Cb.

64

ha des-cen-di - do.

64

ha des-cen-di - do.

64

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

18

69

S 1

S 2

A

T

Cam - po fér - til el tem - plo, re - du - ce pe - re - gri - no,

Es -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

73

S 1

pi - gas mis - te - rio - sas, con qué a - mor nos con vi - da, más — pro pi - cio, con qué a

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

20

78

S 1 mor nos con-vi - da, más — pro-pi - cio; Ay qué.a-le - grí - a,

S 2 Ay qué.a-le - grí - a,

A Ay qué.a-le - grí - a,

T Ay qué.a-le - grí - a,

Arp. 78 Ay qué.a-le - grí - a,

Vln. I 78

Vln. II 78

Cb. 78

82

S 1

qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo.

S 2

qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo.

A

qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo.

T

qué re - go - ci - jo, qué re - go - ci - jo.

Arp.

82

Vln. I

Vln. II

Cb.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

22

86

S 1

S 2

A

T

8

Hoy a - - - mor a los hom - bres,

Hoy a - - - mor a los hom - bres,

Hoy a - - - mor a los hom - bres,

Hoy a - - - mor a los hom - bres,

86

Arp.

86

Vln. I

Vln. II

Cb.

89

S 1
pro - me - te.a - li - - - - - vios, con el pan que del cie - lo,

S 2
pro - me - te.a - li - - - - - vios, con el pan que del cie - lo,

A
pro - me - te.a - li - - - - - vios, con el pan que del cie - lo,

T
pro - me - te.a - li - - - - - vios, con el pan que del cie - lo,

89

Arp.

89

Vln. I

Vln. II

Cb.

The musical score is for a villancico titled 'HOY AMOR A LOS HOMBRES'. It features four vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Tenor) and instrumental accompaniment (Arpeggiator, Violin I, Violin II, and Cello). The score begins at measure 89. The vocal parts have lyrics: 'pro - me - te.a - li - - - - - vios, con el pan que del cie - lo,'. The instrumental parts include arpeggiated chords and melodic lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Villancico HOY AMOR A LOS HOMBRES

24

92

S 1

ha des - cen - di - - - do, con el pan que del cie - lo

S 2

ha des - cen - di - - - do, con el pan que del cie - lo

A

ha des - cen - di - - - do, con el pan que del cie - lo

T

8

ha des - cen - di - - - do, con el pan que del cie - lo

92

Arp.

92

Vln. I

Vln. II

Cb.

95

S 1

ha des-cen - di - do,

S 2

ha des-cen - di - do,

A

ha des-cen - di - do,

T

ha des-cen - di - do,

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

This musical score is for a villancico titled "HOY AMOR A LOS HOMBRES". It is arranged for a vocal quartet (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor) and a chamber ensemble (Arpeggiator, Violin I, Violin II, and Cello). The score begins at measure 95. The vocal parts all sing the lyrics "ha des-cen - di - do,". The instrumental parts provide harmonic support, with the arpeggiator playing chords and the strings playing a rhythmic pattern. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written for four systems, each containing four staves. The vocal staves are grouped together, and the instrumental staves are grouped together. The lyrics are written below the vocal staves.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
4				:3			:4				:3			+3
Introducción instrumental							a Estribillo vocal-instrumental							
mi m		Sol M			mi m				Sol M			mi m		
I		III		IV elevado	I				III		IV elevado	I		

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
		:2		:3 :5			:2		:4				+2		:4		
		b Textura contrapuntística					Textura homofónica		a'						Nexo instrumental		
		Re M		Do M			La m			Sol M		mi m					
		VII		VI			IV			III		I					

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
	:3			+5					:2 :4		+2		+2
	c Solo alto			Solo soprano					b' Todos				
		mi m	Sol M				si m		Punto culminante		Flexión a Mi M	Re M	
	I Mayorizado	I	III				V				I	VII	

48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
	:2		:3			:4				:3			+3		
				Nexo instrumental		a estribillo									
Sol M				mi m				Sol M			mi m				
III				I				III		IV elevado	I				

64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81
:2		:3			+3			:2		:3			+4				:3
		Coplas Introducción instrumental			c' Solo alto			Solo soprano									b'' Todos
								Sol M									
								III									

82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98
		:3			:4				:3			+3			+2	
			Nexo instrumental		a Estribillo											
			Mi m				Sol M				mi m					
			I				III		IV elevado	I						

Este villancico, para dos triples, contralto y tenor, con acompañamiento general y dos violines se conserva en el Archivo del Monasterio de El Escorial. El original consta de 10 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las particellas para las cuatro voces, dos violines y acompañamiento. En la última hoja aparece la fecha en que se copió y el nombre del copista: 24 de Mayo de 1749, Solano. Se compuso para la festividad del Corpus. En la particella de acompañamiento no se especifica el instrumento, por ello en la transcripción hemos optado por utilizar el arpa como bajo de las voces y el contrabajo como bajo de los violines, por ser éstos los instrumentos que el Maestro Gaitán usa en la mayoría de sus villancicos.

La tonalidad principal de este villancico es mi m. Comienza éste con una introducción instrumental que sirve de exposición del tema musical, cantado por los violines. En ella se introduce la modulación al relativo mayor y la vuelta al tono principal que caracterizará la exposición del tema vocal.

El estribillo, que abarca la primera estrofa del texto literario, corresponde al tema *a* cantado por todas las voces en contrapunto vertical e isorrítmico de nota por sílaba, a excepción de las cadencias, en las que aparece un pequeño melisma de dos notas por sílaba que coinciden con el acorde 6/4 cadencial (compases 9, 13 y 16) y en el tenor que repite el bajo (compases 12 y 15). El tratamiento de los violines tiende a ser más independiente y aunque sirve de apoyo, se traduce en figuraciones más rápidas (semicorcheas) que las de las voces, lo que confiere más ligereza y frescura a la composición. Estas figuraciones rápidas son utilizadas también para unir los descansos de las voces entre los versos pares.

Ejemplo nº 16: *Compases 10-14 de “Hoy amor a los hombres”*

El primer verso de la mudanza coincide con el tema *b*, que se inicia en Re M en el compás 18, aunque melódicamente comienza en anacrusa en el compás anterior. El tratamiento de las voces es diferente al estribillo. El tema es comenzado por el primer tiple y contestado contrapuntísticamente por las demás voces escalonadamente a una distancia de quinta descendente, terminando la última entrada del tenor en la tonalidad de Do M. En el compás 23 el tratamiento de las voces vuelve a ser vertical e isorrítmico, al igual que en el estribillo, coincidiendo con el cambio a la tonalidad de la m y preparando el inicio de una repetición musical de éste que hemos denominado *a'* y que comienza en el compás 25. Los finales del verso 2º y 3º coinciden con las cadencias musicales de la m- 2º verso-, Sol M- 3º verso- y mi m- repetición musical del 3º verso-. En el compás 31 un nexo instrumental de cuatro compases nos introduce en el tema *c*, que coincide con los versos 4º y 5º de la mudanza.

Comienza el tema *c* con un primer grado mayorizado que contrasta con la cadencia instrumental en modo menor. Da un punto de color y a la vez avisa de un nuevo tratamiento de las voces; esta vez solístico, con pregunta-respuesta, comenzando el contralto en el compás 35 y continuando el primer tiple en el 38. La melodía recuerda el primer verso del estribillo, pero el tratamiento instrumental de los violines es diferente, mucho más pausado, con valores de corchea; a excepción de las cadencias donde vuelve a usar el ritmo de semicorcheas como unión entre las partes.

Ejemplo n° 17: *Compases 35-42 de “Hoy amor a los hombres”*

Los compases 41 y 42 en la tonalidad de si m, preparan el punto culminante de más tensión de la obra. En el compás 43 vuelven a cantar todas las voces en contrapunto vertical e isorrítmico el tema b', que pasa por las tonalidades si m, Mi M, Re M y Sol M. Una cadencia instrumental en los compases 52 y 53 nos prepara la repetición del estribillo en mi m. Con la cadencia perfecta de los compases 64 y 65 concluye el estribillo. Una nueva pequeña introducción instrumental de tres compases preparan la entrada de las coplas en la tonalidad principal, iniciándose el tema c'. El tratamiento de las voces es solístico, en pregunta-respuesta, comenzando el contralto en el compás 69 y continuando el primer tiple, ya en la tonalidad del relativo mayor, en el 73, aunque melódicamente se inicia en anacrusa en el compás anterior. En las voces el tema c' está algo más adornado que el c, usando algunas figuraciones rítmicas con semicorcheas que coinciden con pequeños melismas. En el compás 81 vuelven a entrar todas las voces con textura homofónica cantando el tema b''. Dos compases (85 y 86) de nexa instrumental preparan la cadencia en mi m para la última repetición del estribillo.

La estructura general del villancico quedaría:

ABA' // C // B'A // C' // B''A // en donde la sección ABA', B'A, B''A, corresponderían al estribillo y mudanza y la C, C', a la mudanza y coplas. Sirven aquí los primeros tres versos de la mudanza de nexa entre las partes. La forma del villancico es especular, al igual que otros villancicos.

CAPÍTULO VI

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DEL VILLANCICO A 4 “A LA LID, AL ARMA TOCAN” AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Documento n° 42: *Partichella de violón del villancico “A la lid, al arma tocan”*.
Fuente: Archivo Arzobispal de Lima, *Manuscritos de Música*, signatura: XVII: 1

1. Texto

A LA LID, AL ARMA TOCAN

Estribillo

Todos	A la lid, al arma tocan, al arma, a la batalla. A la lid, al arma tocan en los fuertes de David, al arma esforzados campeones, a la batalla, a la lid.
Solo	Ya la señal se escucha,
Solo	ya hace seña el clarín,
Solo	el parche infunde bríos
Todos	y herido incita a herir. En el Pan hay esfuerzos, en el vino hay ardid, que el Señor que los víveres pone, las fuerzas da en ellos para combatir.
	A la lid, al arma tocan, al arma, a la batalla. A la lid, al arma tocan en los fuertes de David, al arma esforzados campeones, a la batalla, a la lid.

Coplas

Solo	No hay que temerle soldados, al enemigo malsín, que en municiones de boca consiste toda la lid.
Solo	Con un bocado el contrario, nos pudo a todos rendir, y en un bocado tenemos la victoria más feliz.
Solo	Lo que temerse pudiera, fuera la sangre verter, sangre a Dios costó la lucha,

y no quedó que salir.

2. Análisis métrico

El villancico se estructura en tres partes: el *estribillo* (principio y final idénticos), la *mudanza* y las *coplas*.

En el *estribillo*, situado antes y después de la *mudanza*, si analizamos el ritmo de cantidad hay un predominio de versos octosílabos, aunque el verso quinto es de diez sílabas métricas. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados (pues llevan pausa final); los versos segundo y tercero poseen además una pausa interna. Si observamos el ritmo de timbre, vemos que aparecen dos rimas consonantes distintas: el primer verso rima con el tercero y el segundo queda suelto; y cambiando la rima, pero conservando la misma estructura, riman también en consonante el primero con el tercero y el segundo queda suelto. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar con predominio en séptima sílaba, pero también aparece en novena sílaba (verso quinto), que rompe un poco el ritmo marcado con anterioridad.

La *mudanza* es bastante irregular, métricamente hablando, pues alternan versos de muy distintas medidas, por lo que en lo relativo al ritmo de intensidad, estas medidas oscilan entre las seis y las diez sílabas, predominando los heptasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados, excepto los tres últimos en los que se aprecia un encabalgamiento sirremático suave. En cuanto al ritmo de timbre, se repite la rima aguda del estribillo, pero esta vez es menos marcada, pues es asonante en *í* (versos dos, cuatro, seis y nueve) quedando sueltos los restantes. Si observamos el ritmo de intensidad, vemos que el axis rítmico es heteropolar y se sitúa, respectivamente, en quinta, sexta y novena sílabas.

Las *coplas* se estructuran como un romance tradicional, con rima asonante aguda los pares (*i* aguda) y quedando sueltos los impares. Sólo se rompe un poco este esquema en el verso diez, donde no aparece dicha rima aguda. Según el ritmo de cantidad, todos los versos son octosílabos. En cuanto al ritmo de tono, todos los versos son pausados. Analizando el ritmo de timbre, observamos que riman en asonante los versos pares, quedando sueltos los impares. Se mantiene la rima asonante en todos los versos (*i* aguda). Si observamos el ritmo de intensidad, observamos que el axis rítmico es isopolar y se sitúa en séptima sílaba.

3. Edición musical

A LA LID, AL ARMA TOCAN

Transcripción y continuo:

M^a Asunción Onieva Espejo

Villancico a 4 (1762)

Fuente: A.A.L.: M.M., XVII:1

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Allegro Spiritoso

The musical score is for a Villancico a 4 in G major, 4/4 time, with a tempo of Allegro Spiritoso. It features a full orchestra and vocal soloists. The instruments and voices are arranged as follows:

- Clarin 1**: Treble clef, G major key signature, common time. It plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Clarin 2**: Treble clef, G major key signature, common time. It plays a similar melodic line to Clarin 1.
- Tiple 1**: Bass clef, G major key signature, common time. It has a whole rest for the first four measures.
- Tiple 2**: Bass clef, G major key signature, common time. It has a whole rest for the first four measures.
- Alto**: Bass clef, G major key signature, common time. It has a whole rest for the first four measures.
- Tenor**: Bass clef, G major key signature, common time. It has a whole rest for the first four measures.
- Arpa**: Treble and Bass clefs, G major key signature, common time. It provides harmonic support with chords and arpeggios.
- Violin I**: Treble clef, G major key signature, common time. It plays a fast, rhythmic line.
- Violin II**: Treble clef, G major key signature, common time. It plays a similar rhythmic line to Violin I.
- Violón**: Bass clef, G major key signature, common time. It plays a rhythmic line.
- Contrabajo**: Bass clef, G major key signature, common time. It plays a rhythmic line.

The score is written for five systems, each containing five staves. The first system includes Clarin 1, Clarin 2, Tiple 1, Tiple 2, and Alto. The second system includes Tenor, Arpa, Violin I, Violin II, and Violón. The third system includes Contrabajo. The fourth system includes Clarin 1, Clarin 2, Tiple 1, Tiple 2, and Alto. The fifth system includes Tenor, Arpa, Violin I, Violin II, and Violón.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

2
4

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

The musical score is for a piece titled 'A LA LID, AL ARMA TOCAN'. It is written for a full orchestra and a vocal quartet. The score is in 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Tenor) are all marked with a '4' above the staff, indicating a four-measure rest. The instrumental parts include two Trumpets (Tpt. 1 and Tpt. 2), two Violins (Vln. 1 and Vln. 2), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Arpeggiated (Arp.) part is also marked with a '4' above the staff. The score consists of four measures. The first measure has a '2' above the first staff and a '4' above the second staff. The second measure has a '4' above the first staff. The third measure has a '4' above the first staff. The fourth measure has a '4' above the first staff. The vocal parts are all marked with a '4' above the staff, indicating a four-measure rest. The instrumental parts are all marked with a '4' above the staff, indicating a four-measure rest.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

3

8

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

8

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'A LA LID, AL ARMA TOCAN'. The score is written for a large ensemble. The top section includes two trumpet parts (Tpt. 1 and Tpt. 2), four vocal parts (S 1, S 2, A, and T), and an arpeggiated part (Arp.). The bottom section includes two violin parts (Vln. 1 and Vln. 2), a viola part (Vc.), and a cello part (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The second measure is marked with a '8' below the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The third measure is marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The fourth measure is marked with a '8' below the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The vocal parts (S 1, S 2, A, and T) are all marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The arpeggiated part (Arp.) is marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The violin parts (Vln. 1 and Vln. 2) are marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The viola part (Vc.) is marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo. The cello part (Cb.) is marked with a '8' above the staff, indicating a repeat or a specific tempo.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

4
12

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

12

Arp.

12

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

5

474

A LA LID, AL ARMA TOCAN

6
20

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

20

Arp.

20

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

The musical score is for a piece titled "A LA LID, AL ARMA TOCAN". It features a variety of instruments: two Trumpets (Tpt. 1 and Tpt. 2), four vocal parts (S 1, S 2, A, T), an Arpeggiator (Arp.), two Violins (Vln. 1 and Vln. 2), a Violoncello (Vc.), and a Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with specific measures 6 and 20 highlighted. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The vocal parts (S 1, S 2, A, T) are mostly silent in the provided measures, while the instrumental parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Arp., Vln. 1, Vln. 2, Vc., Cb.) are active. The Arpeggiator part is particularly prominent, featuring a series of chords and single notes. The Violins and Violoncello/Contrabass parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The Trumpets add melodic and harmonic interest with their active lines. The overall texture is rich and complex, typical of a full orchestral or band arrangement.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

7

24

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

8
28

Tpt. 1

Tpt. 2

f

f

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

f

Vln. 1

p *f* *p*

Vln. 2

p *f* *p*

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a full orchestra and vocal soloists. The title is 'A LA LID, AL ARMA TOCAN'. The score is written for Tpt. 1, Tpt. 2, S 1, S 2, A, T, Arp. (Arpeggiated), Vln. 1, Vln. 2, Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with a repeat sign and first/second endings indicated by '28' and '8'. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The Vln. 1 and Vln. 2 parts have dynamic markings *p*, *f*, and *p* in the first measure of the second system. The Vc. and Cb. parts have a dynamic marking *f* in the first measure of the second system. The Arp. part has a dynamic marking *f* in the first measure of the second system. The Tpt. 1 and Tpt. 2 parts have a dynamic marking *f* in the first measure of the second system. The S 1, S 2, A, and T parts are marked with a '28' and a repeat sign, indicating a first ending. The Vln. 1 and Vln. 2 parts have a dynamic marking *p* in the first measure of the second system. The Vc. and Cb. parts have a dynamic marking *f* in the first measure of the second system. The Arp. part has a dynamic marking *f* in the first measure of the second system. The Tpt. 1 and Tpt. 2 parts have a dynamic marking *f* in the first measure of the second system.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

9

32

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

A la lid, al ar - ma to - can,

A la lid, al ar - ma to - can,

A la lid, al ar - ma to - can,

A la lid, al ar - ma to - can,

A la lid, al ar - ma to - can,

A LA LID, AL ARMA TOCAN

[illegible]

11

480

A LA LID, AL ARMA TOCAN

12

43

Tpt 1

Tpt 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

lla, a la ba - ta - lla a la ba - ta - lla, ba - ta - - - lla, a la ba -

za - dos cam - pe - o - nes a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - - lla,

za - dos cam - pe - o - nes a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - - lla,

za - dos cam - pe - o - nes a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - - lla,

8

43

A LA LID, AL ARMA TOCAN

13

46

Tpt 1

Tpt 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

ta - - - lla, a la ba ta - lla a la ba ta - lla, ba - ta - - -

es - for - za - dos cam-pe o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba ta - - -

es - for - za - dos cam-pe o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - -

A LA LID, AL ARMA TOCAN

14
49

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

lla a la lid, al ar - ma to - can en los fuer - tes de Da - vid, al ar - ma, al

lla, a la lid, al ar - ma to - can en los fuer - tes de Da - vid, al ar - ma, al

lla, al ar - ma, al ar - - - ma, al ar - ma, al ar - ma al ar - ma, al ar - ma, al

lla, a la lid, al ar - ma to - can en los fuer - tes de Da - vid, al ar - ma, al

49

52

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

ar - ma es - for - za - dos cam pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta -

ar - ma es - for - za - dos cam pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta -

ar - ma, a la ba - ta - lla, a la ba - ta - lla, a la ba - ta - lla, ba - ta -

ar - ma, es - for - za - dos cam pe - o - nes a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta -

A LA LID, AL ARMA TOCAN

16

56

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

56

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

lla, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - lla, a la

lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - lla, a la

lla, al ar - ma, ar ma, a la lid, al ar - ma, ar ma, a la lid, a la lid, al ar - ma, ar - ma, a la lid, a la

lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - lla, a la

A LA LID, AL ARMA TOCAN

17

60

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

lid, a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid.

lid, a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid.

lid, al ar - ma, ar ma, a la lid, a la ba - ta - lla, a la lid.

lid, a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

18

64

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Ya la se ñal se es - cu - - - cha

Ya ha ce se - ña. el cla - rín, el cla -

This musical score is for a piece titled 'A LA LID, AL ARMA TOCAN'. It is a 5/4 time signature piece, indicated by the '64' marking above the first staff. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments include two Trumpets (Tpt. 1 and Tpt. 2), two Soprano voices (S 1 and S 2), Alto (A), Tenor (T), Arpeggiator (Arp.), Violins 1 and 2 (Vln. 1 and Vln. 2), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into five measures. The first measure shows the vocal soloists (S 1, S 2, A, T) and the Arpeggiator. The second measure shows the vocal soloists (S 1, S 2, A, T) and the Arpeggiator. The third measure shows the vocal soloists (S 1, S 2, A, T) and the Arpeggiator. The fourth measure shows the vocal soloists (S 1, S 2, A, T) and the Arpeggiator. The fifth measure shows the vocal soloists (S 1, S 2, A, T) and the Arpeggiator. The lyrics are 'Ya la se ñal se es - cu - - - cha' and 'Ya ha ce se - ña. el cla - rín, el cla -'.

69

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

rin

El par che.in fun - de brí - - - os, in -

y.he-ri-do.in-ci - ta, in -

y.he - ri - do.in-

y.he-ri - do.in-

A LA LID, AL ARMA TOCAN

20
73

Tpt. 1

Tpt. 2

S. 1

S. 2

A.

T.

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

ci - ta.a.he - rir, y.he-ri-do.in - ci - ta, in - ci - ta.a.he - rir: en el pan hay es - fuer zos, en el

ci - ta.a.he - rir, y.he - ri - doin-ci - ta.a.he - rir: en el pan hay es - fuer zos, en el

ci - ta.a.he - rir, y.he - ri - doin-ci - ta.a.he - rir, en el pan hay es - fuer zos, en el

ci - ta.a.he - rir, in - ci - ta.a.he - rir, en el pan hay es - fuer zos, en el

p

p

p

77

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

vi - no.hay ar - did, que.el Se-ñor que los ví - ve-res po - ne, las fuer - zas da.en e - llos

vi - no.hay ar - did que.el Se-ñor que los ví - ve-res po - ne, las fuer - zas da.en e - llos

vi - no.hay ar - did, que.el Se-ñor que los ví - ve-res po - ne, las fuer - zas da.en e - llos

vi - no.hay ar - did, que.el Se-ñor que los ví - ve-res po - ne, las fuer - zas da.en e - llos

f

f *p*

f *p*

A LA LID, AL ARMA TOCAN

22
81

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir.

pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir.

pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir.

pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir.

pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir, pa - ra com - ba - tir.

f

f

A LA LID, AL ARMA TOCAN

23

85

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

24

89

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

89

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

A la lid, al ar-ma to - can,

A la lid, al ar-ma to - can,

A la lid, al ar-ma to - can,

A la lid, al ar-ma to - can,

A la lid, al ar-ma to - can,

The musical score is for a piece titled 'A LA LID, AL ARMA TOCAN'. It is written for a full orchestra and a vocal quartet. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins at measure 24, which is marked with a rehearsal mark '89'. The vocal parts (Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Tenor) enter in measure 24 with the lyrics 'A la lid, al ar-ma to - can,'. The instrumental parts (Trumpets 1 and 2, Arpeggiator, Violins 1 and 2, Viola, and Cello) provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The score is written on a grand staff for each instrument, with the vocal parts on a four-part staff. The lyrics are written below the vocal staves.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

25

93

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

93

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

a la lid, al ar-ma to-can, al ar ma, al ar - ma, al ar-ma

a la lid, al ar-ma to-can, a la lid, al ar-ma

a la lid, al ar-ma to-can, a la lid, al ar-ma

a la lid, al ar-ma to-can, a la lid, al ar-ma

a la lid, al ar-ma to-can, a la lid, al ar-ma

A LA LID, AL ARMA TOCAN

26
97

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

to - can, al ar - ma to - can, al ar - - - ma, a la ba - ta - -

to - can en los fuer - tes de Da - vid, al ar - ma, al ar - - - ma es - for -

to - can en los fuer - tes de Da - vid, al ar - ma, al ar - - - ma es - for -

to - can en los fuer - tes de Da - vid, al ar - ma, al ar - - - ma es - for -

8

97

100

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

lla, a la ba - ta - lla, a la ba - ta - lla, ba - ta - - - lla, a la ba -

za - dos cam - pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - - lla,

za - dos cam - pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - - lla,

za - dos cam - pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - - - lla,

8

100

100

A LA LID, AL ARMA TOCAN

[illegible]

29

498

A LA LID, AL ARMA TOCAN

30
109

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

ar - ma es - for - za - dos cam pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta -

ar - ma es - for - za - dos cam pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta -

ar - ma, a la ba - ta - lla, a la ba - ta - lla, a la ba - ta - lla, ba - ta -

ar - ma es - for - za - dos cam pe - o - nes, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta -

A LA LID, AL ARMA TOCAN

31

113

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

lla, a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - lla, a la lid,

lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, a la lid,

lla, al ar - ma, ar ma, a la lid, a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid,

lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, ba - ta - lla, a la lid,

p

p

A LA LID, AL ARMA TOCAN

32
117

Tpt. 1 *f*

Tpt. 2 *f*

S 1
a la ba - ta - lla, a la lid,

S 2
a la ba - ta - lla, a la lid,

A
a la ba - ta - lla, ba - ta - lla, a la lid,

T
8
a la ba - ta - lla, a la lid,

Arp. *f*

Vln. 1 *f* *p*

Vln. 2 *f* *p*

Vc.

Cb.

121

Tpt. 1 *f*

Tpt. 2 *f*

S 1

S 2

A

T

8

Arp. *f*

Vln. 1 *f* *p* *f*

Vln. 2 *f* *p*

Vc.

Cb.

a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid.

a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid.

a la ba - ta - lla, a la lid, a la ba - ta - lla, a la lid.

a la ba - ta - lla, a la lid, a la lid.

A LA LID, AL ARMA TOCAN

34 Coplas Comodo

124

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

8

124

Arp.

124

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

1ª No.hay que te - mer - le sol -

2ª Con un bo - ca - do.el con -

3ª Lo que te - mer - se pu -

p

p

The musical score is for a piece titled 'A LA LID, AL ARMA TOCAN'. It is marked '34 Coplas Comodo' and '124'. The score includes parts for Tpt. 1, Tpt. 2, S 1, S 2, A, T, Arp., Vln. 1, Vln. 2, Vc., and Cb. The vocal parts (S 1, S 2, A, T) have lyrics in Spanish. The instrumental parts (Arp., Vln. 1, Vln. 2, Vc., Cb.) provide accompaniment. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings like *p* (piano).

131

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

da - dos, no hay que te - mer - le sol - da - dos al e - ne - mi - go mal -

tra - rio, con un bo - ca - do el con - tra - rio nos pu - do a - to - dos ren -

die - ra, lo que te - mer - se pu - die - ra fue - ra, la san - gre ver -

f *p* *f* *p*

A LA LID, AL ARMA TOCAN

36
136

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

- sín, al e - ne - mi - go mal - sín, que en mu - ni - cio - nes de

- dir, nos pu - do a to - dos ren - dir y en un bo - ca - do te -

- tir, fue - ra la san - gre ver - tir, san - gre a Dios cos - tó la

A LA LID, AL ARMA TOCAN

141 37

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

bo - ca con - sis - te to - da la lid, con - sis - te to - da la lid.

ne - mos la vic - to - ria más fe - liz, la vic - to - ria más fe - liz.

lu - cha, y no - que - dó que sa - lir, y no - que - dó que sa - lir.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
2 6		+1	+2		+1	+2 +4		+2		+2 +3		+1	+2 +4		+2	
Introducción instrumental																
Re M					Sol M	Mi M		La M		si m			Do M			La M
I					IV	II		V		VI			VII			V

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
+2 +3		+1	:2 :4		+2		:2 :5		+1	:2		+2 +5		:3			:2 :4
																	Estrillo a Vocal- instrumental
		Re M															Re M
		I															I

36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
	+2		:2 :4		+2		+2 +3		+1	+2 +4		+2		+2 +3		+1	+2 +3
			Sección de desarrollo del tema a														
					Sol M	La M				Si m			Do M				Re M
					IV	V				VI			VII				I

54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
	+1	:2 :3		+1	+3 +5			+2		:1 :3 :8			+1 +3	+2	
					Coda			Nexo instrumental		Vocal- instrumental Alternancia de solos a'					
										Re M			La M		
										I			V		

70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85
+2		:2 :4		+2		:2		+3 +4			+1	+2 +4		+1	:1
		Sección de desarrollo Todas las voces				b		Punto culminante							Enlace instrumental
						mi m			Re M	Si m					Re M
						II			I	VI					I

86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102
:2 :6		:2		+2		:2 :4		+2		:2 :4		+2		+2 +3		+1
						Estrillo a Vocal- instrumental										
						Re M						Sol M	La M			
						I						IV	V			

103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116
+2 +4		+2		+2 +3		+1	+2 +3		+1	:2 :3		+1	:2 :3
													Solo instrumental Proceso cadencial
si m			Do M			La M			Re M				
VI			VII			V			I				Turquerías

117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129
	:1	+2 +6		+2		+2		/	:3			+3 +6
	Todas las voces	Instrumental		Vocal- instrumental		Instrumental			Coplas Introducción instrumental			Vocal- instrumental c solo soprano
									Re M	Flexión si m	Re M	
		Turquerías							I	VI	I	

130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141
		+3			:2 :4		+2		:3		
Flexión si m	Re M		Flexión si m	Re M	Flexión La M	Re M	Flexión La M			Re M	
VI Apoyatura a la turca	I		VI Apoyatura a la turca	I	V	I	V		Apoyatura a la turca	I	

142	143	144	145
:2		+1	
Apoyatura a la turca		Apoyatura a la turca	

*El compás n° 145 coincide con el compás n° 87 a excepción de que canta también el soprano. Se repite desde el n° 86 hasta el n° 124.

Este villancico, para dos tiples, contralto y tenor, con acompañamiento de arpa, dos clarines, dos violines, violón y contrabajo se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de 18 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las particellas para las cuatro voces, arpa, dos clarines, dos violines, violón y contrabajo. La copia está fechada en 1762 y se escribió para la festividad del Corpus.

La tonalidad principal de este villancico es Re mayor. Por su temática guerrera se encuadra estilísticamente dentro del tipo de villancico denominado “de batalla”. Comienza con una introducción instrumental en compás de compasillo, en la que el aspecto rítmico es el principal protagonista; la repetición de la misma nota con figuración de semicorcheas, los saltos típicos del acorde y el uso de puntillos son elementos que emulan las marchas militares. Este tipo de acompañamiento aparece en el aria “Al lampo dele`armi” de la ópera “Julio César en Egipto” de Haëndel.

Es característico el uso del contratiempo usado en segundo y cuarto lugar del compás. Se busca colorido repitiendo diseños en distintas tonalidades. La alternancia de negra y cuatro semicorcheas en unísono, usada por las trompas y ocasionalmente por los violines, hace que estos instrumentos se identifiquen con la caja o tambor, instrumento militar al que también hace referencia la letra en el tercer verso de la mudanza. La escala descendente a intervalo de quinta que realizan los violines al unísono en el compás n° 20 y la vuelta al tono principal, nos señalan un cambio en el tratamiento

instrumental. Se inicia una segunda sección de la introducción instrumental no modulante en la que el segundo violín es acompañado por todas los demás instrumentos, sirviendo las trompas como mero apoyo armónico y no rítmico.

Example 20 shows measures 20-25 of the piece "A la lid, al arma tocan". The score is written for a full orchestra. The woodwinds (Tpt. 1, Tpt. 2, S1, S2, A, T) and strings (Vln. 1, Vln. 2, Vc., Cb.) are all active. The percussion (Arp.) is also present. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The measures show a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano).

Ejemplo n° 20: *Compases 20-25 de "A la lid, al arma tocan"*

Son característicos los contrastes *f* / *p* de los compases n° 28-29 y los giros melódicos de segunda aumentada de los violines, propios de la música turca.

Example 21 shows measures 28-29 of the piece "A la lid, al arma tocan". The score is a detailed view of the string section. The violins (Vln. 1, Vln. 2) are playing a melodic line with a second augmented interval. The dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano). The violoncello (Vc.) and double bass (Cb.) are also present, playing a supporting line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ejemplo n° 21: *Detalle de la cuerda de los compases 28-29*

El tema vocal *a* se inicia en el compás n° 35 con contrapunto vertical e isorrítmico de nota por sílaba por todas las voces. Las escalas ascendentes de los violines sirven de nexo para el diseño de pregunta-respuesta comenzado por todas las voces de forma silábica. El diseño expuesto por las voces en los compases n° 38-41 en la tonalidad de Re Mayor es transportado a otros tonos (La M y si m) repitiéndose la misma técnica usada instrumentalmente en la introducción; la voz que canta el tema es la de primer soprano. En los compases n° 50-52 el protagonismo recae sobre la voz de contralto; el diseño en la tonalidad de Do Mayor es transportado a Re Mayor en los compases n° 53-58. El diseño temático es reforzado por el primer violín. Tras una pequeña coda concluye el estribillo. Los dos últimos compases son solos instrumentales en los que el ritmo de redoble y la figuración de puntillos en contratiempo nos enlaza con la siguiente sección: la *mudanza*.

La *mudanza* comienza con otro tratamiento de las voces y del acompañamiento instrumental. Las voces cantan solos en forma dialogada: comienza la voz del primer soprano, seguida de la de contralto y finaliza esta exposición el tenor. El acompañamiento es exclusivamente rítmico y la letra alude a los instrumentos que se usan en el acompañamiento militar. Se inicia una sección de desarrollo con todas las voces, en la que los dos sopranos dialogan acompañados por las otras voces. Los diseños son contestados en dirección contraria en forma de espejo. Este diálogo es reproducido también por los dos violines.

La segunda estrofa de la *mudanza* coincide con el tema *b*. Este contrasta con el anterior con el uso de todas las voces con contrapunto vertical e isorrítmico de nota por sílaba. En el compás n° 78 encontramos el punto culminante poco antes de volver a la tonalidad principal. Un enlace instrumental comenzado por puntillos nos lleva de nuevo a la repetición del estribillo.

Un cambio de compás a 2/4 nos lleva a las coplas. En la introducción instrumental los violines adelantan el tema *c* cantado por la voz del primer soprano. El tratamiento de la voz es distinto de las demás secciones. Aparecen melismas de dos notas y adornos que confieren a la melodía más protagonismo. En el compás n° 142 y 144 aparece un giro de segunda aumentada. Este exotismo es propio de la música turca. Para terminar el villancico se vuelve a repetir el estribillo.

141

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

S 2

A

T

Arp.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

bo - ca con - sis - te to - da la lid, con - sis - te to - da la
re - mos la vic - to - ria más fe - liz, la vic - to - ria más fe -
lu - cha, y no - que - dó que sa - lir, y no - que - dó que sa -

Ejemplo nº 22: *Compases 141-144 de “A la lid, al arma tocan”*

La estructura de este villancico quedaría de la siguiente manera:

Introducción instrumental / Estribillo A B // Coplas C // Estribillo A B. Es la típica forma tripartita A B A.

CAPÍTULO VII

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DE LA CANTADA A SOLO “ETERNAMENTE TRISTE” A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Documento n° 43: *Particella del primer violín de la cantata “Eternamente triste”.*

Fuente: Archivo Arzobispal de Lima, *Manuscritos de Música*. Signatura: XVII: 6

1. Texto

ETERNAMENTE TRISTE

Recitativo

Solo

Horroroso infernal
fiero enemigo,
cuando al precipitarte,
una tercera parte
de los ángeles bellos
caen contigo.
Enlazar no pudiste con tu cola,
a una Niña pequeña, Mujer sola,
siendo en esta victoria
tu yo, el infierno
mas suya la gloria.

Aria

Solo

Eternamente triste,
envidiarás la gracia,
que en esa tu desgracia,
tormento fue el mayor.
No hay dolor tan penoso,
a un infame homicida,
como dejar con vida
al mismo que alevoso
la muerte dispensó.

2. Análisis métrico

Se estructura métricamente en dos partes. La primera parte corresponde al *Recitativo*, y está formada por once versos pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos, que se van alternando sin orden prefijado aparente. La segunda es el *Aria* y consta de nueve versos, y en este caso todos son heptasílabos.

En el *recitativo*, si analizamos el ritmo de cantidad, alternan versos pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados, excepto los versos cuarto y quinto, que tienen un encabalgamiento sirremático suave. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los versos segundo y sexto, tercero y cuarto, séptimo y octavo, noveno y undécimo con cuatro rimas distintas. Los versos primero, quinto y décimo quedan sueltos. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y aparece situado, respectivamente, en cuarta, sexta y décima sílabas.

En el *aria*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son heptasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, la rima es consonante y riman los versos segundo y tercero, quinto y octavo, sexto y séptimo, con tres rimas distintas. Los versos primero, cuarto y noveno quedan sueltos. Con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y figura situado en sexta sílaba.

3. Edición musical

Cantada a solo "Eternamente triste"

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

Recitado (1762)

Fuente: A.A.L.: MM., XVII:6

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Allegro

Trompa 1

Trompa 2

Tiple

Soprano

Arpa

Violin 1

Violin 2

Violoncello

Violón

Contrabajo

Ho ro-roso.infer

2

Largo

Allegro

nal fie-ro.e ne - mi-go cuan do, cuan do.al pre-ci-pi - tar-te

 f
$$f$$
 f

7

 f

J

Largo

7

T. 1

T. 2

S

u - na ter - ce - ra par te de los án - ge - les bellos caen con ti - go

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

The musical score is for a vocal soloist and orchestra. It is in 3/4 time, marked 'Largo'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three measures. The vocal soloist (S) enters in the second measure with the lyrics 'u - na ter - ce - ra par te de los án - ge - les bellos caen con ti - go'. The orchestra includes two trumpets (T. 1, T. 2), two violins (Vln. 1, Vln. 2), a viola (Ar.), a cello (Cb.), and a double bass (Vc.). The trumpets and violins play a melodic line, while the cello and double bass provide a rhythmic foundation. The viola plays a harmonic accompaniment.

519

13

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

f *f* *f*

a.u na ni - ña pe que ña mu - jer so la sien do.en es - ta vic

Cantada a solo "Eternamente triste"

6

16

T. 1

T. 2

S

to - ria tu yo el in-fier - no, mas su - ya la glo - ria.

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

The musical score is for a solo vocal performance. It features a vocal line (S) with lyrics in Spanish: "to - ria tu yo el in-fier - no, mas su - ya la glo - ria." The score includes accompaniment for two tenors (T. 1, T. 2), an arpeggiator (Ar.), two violins (Vln. 1, Vln. 2), a viola (Vc.), and a cello (Cb.). The music is in a minor key, indicated by the key signature of two flats. The tempo is marked with a 16-measure repeat sign. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a half-note pattern in the left hand.

Aria

Andante comodo

Trompa 1

Trompa 2

Tiple

Soprano

Arpa

Violin 1

Violin 2

Violoncello

Violón

Contrabajo

The musical score is for a piece titled "Aria". It is written for a chamber ensemble consisting of two Trompas (Trumpets), a Tiple (Soprano), an Arpa (Harp), two Violins, a Violoncello (Cello), a Violón (Double Bass), and a Contrabajo (Double Bass). The tempo is marked "Andante comodo". The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into five measures. The Trompa 1 and Trompa 2 parts play sustained notes with a slur. The Tiple part has rests. The Arpa part has chords and a moving bass line. The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with slurs. The Violoncello, Violón, and Contrabajo parts play a steady bass line.

Aria

2

4

T. 1

T. 2

S

Ar.

f

Vln. 1

f *p* *f* *p*

Vln. 2

f *p* *f* *p*

Vc.

Cb.

Aria

3

Aria

4

12

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Aria

5

16

T. 1

T. 2

sfz

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a musical score for an Aria, measures 16-19. The score is written for a vocal soloist (S) and a chamber ensemble. The vocal part (S) is in a soprano register, with measures 16-19 showing rests. The chamber ensemble consists of two tenors (T. 1, T. 2), an arpeggiator (Ar.), two violins (Vln. 1, Vln. 2), a viola (Vc.), and a cello (Cb.). The tenors (T. 1, T. 2) play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a forte (sfz) dynamic marking. The arpeggiator (Ar.) plays a series of chords, with a forte (sfz) dynamic marking. The violins (Vln. 1, Vln. 2) play a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a forte (sfz) dynamic marking. The viola (Vc.) and cello (Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a forte (sfz) dynamic marking. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Aria

6

20

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

sfz

f

Detailed description: This is a musical score for an Aria, starting at measure 20. The score is written for a vocal ensemble and a chamber orchestra. The vocal parts are Tenor 1 (T. 1), Tenor 2 (T. 2), and Soprano (S). The instrumental parts are Arpeggiated (Ar.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts enter at measure 20 with a forte (*f*) dynamic. The instrumental parts enter at measure 20 with a forte (*f*) dynamic. The score continues for three measures, ending at measure 22. The vocal parts have a final note in measure 22, while the instrumental parts have a final note in measure 23.

Aria

7

23

T. 1

T. 2

S

E - ter - na - men - te - tris -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

p

p

p

28

T. 1

f

T. 2

f

S

te, tris - te, tris - te en - vi - dia - rás la—

Ar.

f *sfz* *f* *sfz* *p*

Vln. 1

f *sfz* *f* *sfz* *p*

Vln. 2

f *sfz* *f* *sfz* *p*

Vc.

Cb.

Aria

9

33

T. 1

p *f* *p*

T. 2

p *f* *p*

S

33

gra - - - cia, la_ gra - cia que.en e - sa tu_ des -

Ar.

33

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Aria

10

37

T. 1

T. 2

p

S

gra - cia tor - men - - - to fue el ma - yor, tor -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

41

T. 1

T. 2

S

men - to, — tor - men - to, — tor - men - to — fue. el ma -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for an Aria, starting at measure 41. The score is written for a vocal ensemble and a chamber orchestra. The vocal parts include Tenor 1 (T. 1), Tenor 2 (T. 2), and Soprano (S). The instrumental parts include an Arpeggiator (Ar.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Soprano part has lyrics in Spanish: "men - to, — tor - men - to, — tor - men - to — fue. el ma -". The score is divided into three measures. In measure 41, the vocalists enter with a half note, followed by a quarter rest. The instrumental parts provide harmonic support. In measure 42, the vocalists continue with a half note and a quarter rest. In measure 43, the vocalists conclude the phrase with a half note. The instrumental parts continue to provide accompaniment throughout the three measures.

44

T. 1

T. 2

S

yor, tor - men - to fue, tor - men - to fue, tor -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a musical score for an Aria, measures 44-46. The score is written for a vocal soloist (S) and a chamber ensemble. The vocal part (S) is in a soprano clef and has lyrics: "yor, tor - men - to fue, tor - men - to fue, tor -". The chamber ensemble consists of two tenors (T. 1, T. 2), an arpeggiator (Ar.), two violins (Vln. 1, Vln. 2), a viola (Vc.), and a cello (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. In measure 44, the vocal soloist enters with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The tenors (T. 1, T. 2) enter with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The arpeggiator (Ar.) enters with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The violins (Vln. 1, Vln. 2) enter with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The viola (Vc.) and cello (Cb.) enter with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. In measure 45, the vocal soloist continues with a half note D4, followed by a half note C#4, and then a half note B3. The tenors (T. 1, T. 2) continue with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The arpeggiator (Ar.) continues with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The violins (Vln. 1, Vln. 2) continue with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The viola (Vc.) and cello (Cb.) continue with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. In measure 46, the vocal soloist concludes with a half note A3, followed by a half note G3, and then a half note F#3. The tenors (T. 1, T. 2) conclude with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The arpeggiator (Ar.) concludes with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The violins (Vln. 1, Vln. 2) conclude with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The viola (Vc.) and cello (Cb.) conclude with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3.

47

T. 1

T. 2

S

men - to — fue el ma - yor.

Ar.

f

Vln. 1

Vln. 2

f

Vc.

Cb.

51

T. 1

T. 2

S

Ar.

51

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

55

T. 1

T. 2

p

S

E -

Ar.

p

Vln. 1

Vln. 2

p

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a musical score for an Aria, measures 55-58. The score is written for a vocal soloist (S) and a chamber ensemble. The vocal part (S) is in the soprano register, with a melodic line starting on measure 55 and ending on measure 58 with a fermata. The instrumental parts include two Tenors (T. 1, T. 2), an Arpeggiator (Ar.), Violins 1 and 2 (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Tenors and Arpeggiator parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Violins and Viola/Cello parts also have a piano (*p*) dynamic marking. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is marked with a fermata at the end of measure 58. The instrumental parts provide harmonic support and texture throughout the measures.

59

T. 1

T. 2

p

S

ter - na - men - te tris - - - te, tris - te, tris -

Ar.

p

sfz

sfz

Vln. 1

Vln. 2

sfz

sfz

Vc.

Cb.

64

T. 1

T. 2

f

S

te en - vi - dia - rás la — gra - cia, en - vi - dia -

Ar.

f *p*

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

f *p*

f *p*

68

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

rás la - gra - - - cia que en e - sa tu des -

f

p

f

p

72

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

gra - cia, tor - men - to fue. el ma - yo

76

T. 1

T. 2

p

S

76

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

- r que.en e - sa tu — des - gra - cia tor - men - - - to

80

T. 1

T. 2

S

fue. el ma - yor, que. en e - sa tu des - gra - cia tor -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

84

T. 1

T. 2

S

men - to — fue. el ma - yor, tor - men - to fue, tor - men - to

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

87

T. 1

T. 2

S

fue, tor - men - to — fue el ma - yor, tor - men - to

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

90

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

fue, tor - men - to fue, tor - men-to fue.el ma - yor, tor-men-to

94

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

sfz

f

fue. el _____ ma - yor.

f

f

f

99

T. 1

T. 2

S

99

Ar.

99

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

f

p

f

p

103

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Fine

Fine

Fine

Fine

f *p* *f* *Fine*

f *p* *f* *Fine*

Fine

Fine

Más vivo

No hay do - lor tan — pe -

108

T. 1

T. 2

S

no - so, no.hay do - lor tan — pe - no - so a.un in -

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

111

T. 1

T. 2

S

fa - me.ho - mi - ci - da a.un in - fa - me.ho - mi - ci - da co-mo de-

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

111

115

T. 1

T. 2

S

jar con vi - da al mis - mo que a - le vo - so la

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

Aria

31

118

T. 1

T. 2

p

p

p

S

118

muer - te dis - pen - só, la muer - te dis - pen - só, la —

Ar.

118

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

123

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

muer - te dis - pen - só, la muer - te dis - pen -

126

T. 1

T. 2

p

S

só, — la muer - - te dis - - - pen - só, — la —

Ar.

f

p

Vln. 1

f

p

Vln. 2

f

p

Vc.

Cb.

130 D.C.

T. 1

T. 2

S

Ar.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Cb.

muer - te — dis - pen - só, la muer - te dis - - - pen - só. — D.C.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
6						+5					+7						
Recitativo Introducción Instrumental		a Vocal- instrumental			a'				Enlace cadencial		b						Cadencia final
Mi b Mayor									Fa Mayor			fa menor		do menor			sol menor
I Pedal Mi b		IV elevado			V Pedal Si b				II			II		VI			III

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
/	4				+4				:1	+3			+4				+3
Aria Introducción instrumental										Proceso cadencial							
Mi b Mayor								Si b Mayor								Mi b Mayor	
I			V	I			V	IV elevado séptima disminuida	IV elevado séptima disminuida							I	

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
		:2			:3		:6						+5		
							a Vocal- instrumental						a'		
V Pedal si b	Sobretónica acorde de sexta aumentada	Sobretónica acorde de sexta aumentada					Pedal de tónica		V	IV elevado séptima disminuida		V	Pedal de tónica		

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
		:5					+3			:2		:2	
							b			Punto culminante			
Si b Mayor		Proceso cadencial		do menor	Fa Mayor	Si b Mayor							
V				VI	II	V				Sobretónica acorde de sexta aumentada	Sobretónica acorde de sexta aumentada		

48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
:4				+1	:2		:2		:2		:3			:5	
Enlace instrumental			Cadencias								a''				
											mi b menor		Fa Mayor		
Pedal de Si b		V	IV elevado séptima disminuida	IV elevado séptima disminuida							Pedal de si b		II	7ª dis.	7ª dis.

64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
			:4				:2		+4				:5			
			a'''				Proceso cadencial									
Si b Mayor							Mi b Mayor									
V			Pedal de tónica				I									Dominante de la dominante

81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93
	:3			:2		:2		+2			:1	:2
	b'										Cadencia	
	Mi b Mayor											
	I		Pedal Si b	Sobretónica acorde de sexta aumentada	Sobretónica acorde de sexta aumentada			Sobretónica acorde de sexta aumentada	Sobretónica acorde de sexta aumentada			

94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109
:2		:4				:3			:3			+	:2		+2
		Enlace instrumental										c			
		Mi b Mayor		Si b Mayor									do menor		
Pedal Mi b IV elevado	V	I		V									VI		

110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126
	:2		+2		:3			:2		:4				:3		
										Proceso cadencial de enlace						
	Mi b Mayor									do menor						
	I									Pedal de sol			IV elevado séptima disminuida			Pedal de sol

127	128	129	130	131	132	133
+4				:3		
			IV elevado séptima disminuida			

*Repetición al compás 0 hasta el compás 105

Esta cantada a solo con acompañamiento de arpa, 2 trompas, 2 violines, violón y contrabajo, se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de 12 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las *particellas* de tiple, arpa, 2 trompas, 2 violines, violón y contrabajo. La copia está fechada en 1762 y se escribió para la festividad de la Purísima Concepción.

La tonalidad principal es Mi b Mayor. Consta de dos partes, claramente diferenciadas: *recitativo* y *aria da capo*, al estilo italiano de la época. Esta forma musical del *aria da capo* proviene de la llamada *ópera seria* italiana.

El *recitativo* comienza con una introducción instrumental de dos compases con pedal de Mi b seguido del tema *a* cantado por la voz de soprano. Las frases son irregulares como corresponde al estilo recitativo. Le sigue el tema *a'* con pedal de si b y tras un enlace cadencial aparece el tema *b* en el tono de fa menor. Termina el recitativo con cadencia perfecta de sol menor.

Cabe destacar el acompañamiento instrumental usado en este recitativo, que no es un mero guión de bajo sin cifrar como era costumbre en los recitativos españoles de esta época, por ejemplo en las cantadas del Padre Antonio Soler. La instrumentación no es la típica de influencia italiana, recuerda a la música postbarroca de Carl Philip Emanuel Bach y sus contemporáneos alemanes. El cambio de tempo *Largo* /*Allegro* contribuye a intensificar las entradas de la voz en el tema *a* y *a'*. Es característica la repetición de motivos.

El *aria* comienza tras una introducción instrumental en la que se exponen los elementos compositivos que más adelante se usarán para el tema, tales como la modulación al quinto grado con la utilización del IVº elevado con acorde de séptima disminuida y vuelta al tono principal y el uso de *turquerías* con el acorde de *sexta aumentada* o *alemana* sobre un acorde de sobretónica. El tema es cantado por los violines, apoyados por el bajo, y las trompas actúan como relleno armónico. Son frecuentes los efectos de eco *f / p* y la utilización de *sforzandos* para destacar los acordes de séptima disminuida; estos matices, los acordes utilizados, unidos al uso de puntillos y semicorcheas con sus silencios proporciona a composición una gran fuerza dramática.

El uso de *turquerías* proviene de la música militar usada por el ejército turco en la expansión de su territorio. Este tipo de música se usaba en las danzas húngaras del siglo XVIII y fue muy popular en toda Europa. Shubart⁶⁰⁵ describe la música turca como ruidosa, muy rítmica y normalmente escrita en compás de 2/4 y en los tonos de Fa M, Si M, Re M o Do M porque esas tonalidades eran las más convenientes para los instrumentistas de viento. Grandes maestros como Haëndel (*Gulio Cesare in Egitto*), Gluck (*Iphigénie en Tauride*), Haydn (*Sinfonía Militar*) y Mozart (*Marcha Turca*) utilizaron en sus composiciones este tipo de música. Los efectos musicales de las *turquerías* se caracterizan por la inclusión de nuevos instrumentos de percusión, la repetición de notas, uso de escalas rápidas, unísonos, armonías simples y cambios bruscos de dinámica.

Es característico el comienzo del tema *a* y *a'* con pedal de tónica. Un proceso cadencial en forma de progresión nos introduce en el tema *b* en donde vuelven a aparecer las *turquerías* que ya se utilizaron en la introducción instrumental. Este es el punto culminante de la obra, en donde la voz llega a entonar un sol b agudo sobre el acorde de sexta aumentada.

⁶⁰⁵ SHUBART: “Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst” (Esbozos para una estética del arte tonal), Viena, 1806/R, p. 330 y ss.

Ejemplo n° 1: *Fragmento del Aria “Eternamente triste” de Gaitán (compases n° 44-45)*

Otros maestros de capilla, como el Padre Antonio Soler también utilizan *turquerías* en sus cantadas, aunque no con tanta fuerza rítmica y armónica como Gaitán.

Ejemplo n° 2: *Fragmento del Aria de la cantata “Al son de dulces trompas y clarines” del Padre Antonio Soler para contralto, clarín, dos trompas, violines y acompañamiento (compases n° 55-58)*

El mismo material de *a* es usado en los compases 59 a 60 donde un proceso cadencial introduce el tema *b'* en Mi b Mayor; un nuevo enlace instrumental nos conduce a un nuevo tema *c* que comienza en el relativo menor (do menor) y vuelve a retomar el tono principal. El tratamiento instrumental en el tema *c* es totalmente diferente al resto de la obra en cuanto a figuración rítmica, con el uso casi exclusivo de las corcheas, repetición de notas y uso esporádico de las trompas. Esta sección queda un poco desequilibrada por su corta longitud con respecto a las otras secciones. Un nuevo proceso cadencial de enlace en do menor, comenzado con pedal de sol, nos prepara para la repetición del aria.

El tratamiento de la voz es predominantemente silábico, se usan pequeños melismas que muchas veces coinciden con las notas de adorno. Cabe destacar el gran melisma que aparece en los compases 74-75 y 76 que sirve para dar más énfasis a la palabra “tormento”. Este melisma recuerda a los *Vocalizzi* de Porpora⁶⁰⁶. Estos largos melismas son usados también por Soler en sus cantadas (2ª aria de la cantada “Aunque un viril”)

Ejemplo nº 3: *Fragmento del Aria “Eternamente triste” (compases 74-75-76)*

La forma musical de la obra quedaría de la siguiente manera:

⁶⁰⁶ Porpora fue maestro de Farinelli.

A B / A B' // C // A B / A B'

I V / I I // III // I V / I I

La forma de esta cantada es especular, siendo la primera sección A B / A B' y la última, la típica de la forma suite.

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DE LA CANTADA A 6 “VENGA EL BÁRBARO OTOMANO” A LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN

1. Texto

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

Recitado

La fortuna inconstante
rodaba sin parar por un instante.
Dando vueltas su rueda
nunca supo estar fija y estar queda.

Mas ya España feliz y afortunada
en tu dichoso suelo está parada.
Tu fe, tu religión, tus sacrificios
tus campos, tus marciales ejercicios:
Con tan grande Patrona
eternamente firman tu corona.

Aria

Venga el bárbaro otomano,
venga intrépido inhumano
juegue rápido el acero
fuego escupa cruel y fiero,
que hallará su perdición.

Porque en España ha plantado
y sus reales ha fijado
una niña pura y santa
que sujeta con su planta
la cabeza del Dragón.

2. Análisis métrico

Se estructura métricamente en dos partes. La primera corresponde al *recitativo*, y está formada por dos estrofas, la primera de cuatro versos que alternan heptasílabos con endecasílabos y la segunda de seis versos endecasílabos a excepción del quinto que es heptasílabo. La segunda es el *aria*, que consta de dos estrofas de cinco versos octosílabos cada una.

En el *recitativo*, si analizamos el ritmo de cantidad de la primera estrofa, alternan versos heptasílabos y endecasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los dos primeros versos y a su vez los dos últimos entre sí. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y aparece situado en sexta y décima sílabas. En la segunda estrofa si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son endecasílabos menos el quinto que es heptasílabo. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados; a su vez los versos tercero y cuarto contienen una pausa interna. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los dos primeros versos, también en consonante el tercero con el cuarto y a su vez en consonante el quinto con el sexto. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y aparece situado en sexta y décima sílabas.

En el *aria*, si analizamos el ritmo de cantidad de la primera estrofa, todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los dos primeros versos, también en consonante los versos tercero y cuarto, quedando libre el quinto que rima a su vez en consonante con el último verso de la segunda estrofa. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y aparece situado en séptima sílaba. En la segunda estrofa, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los dos primeros versos, también en consonante los versos tercero y cuarto, quedando libre el quinto, que rima en consonante con el quinto verso de la primera estrofa. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se encuentra situado en séptima sílaba.

3. Edición musical

Cantada a 6 "Venga el bárbaro otomano"

Transcripción y continuo:

M^a Asunción Onieva Espejo

Recitado (1763)

Fuente: A.A.L.: M.M., XVII:20

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Tiple, Bajo, Arpa, Violón, and Contrabajo. The Tiple part is marked 'Soprano' and begins with the lyrics 'Dan-do vuel-tas su'. The Bajo part begins with 'La for - tu-na.in cons tan-te ro - da - ba sin pa-rar por un ins - tan-te.' The Arpa, Violón, and Contrabajo parts provide harmonic support. The second system includes staves for Soprano (S), Bajo (B), Arp., Vc., and Cb. The Soprano part continues with the lyrics 'rue-da nun-ca su-po.es tar fi - ja, y.es tar que-da. Mas ya.Es-pa-ña fe - liz, y.a for tu-na - da'. The Bajo part continues with 'Mas ya.Es-pa-ña fe - liz, y.a for tu-na - da'. The Arp., Vc., and Cb. parts provide harmonic support. The score is written in 6/8 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Cantada "Venga el bárbaro otomano" 1763

2
8

S
en tu di-choso suelo es-tá para-da. Tus campos, tus marciales e-jer

B
en tu di-choso suelo es-tá para-da. Tu fe, tu re-li-gión, tus sa-cri-fi-cios

Arp.

Vc.

Cb.

13

S
ci-cios: con tan gran-de Pa-tro-na e-ter-na-men-te fir-man tu co-ro-na.

B
con tan gran-de Pa-tro-na e-ter-na-men-te fir-man tu co-ro-na.

Arp.

Vc.

Cb.

Aria

Allegro Spiritoso

Bajón
 Trompa 1
 Trompa 2
 Clarín 1
 Clarín 2
 Tiple 1
 Bajo 1
 Tiple 2
 Alto
 Tenor
 Bajo 2
 Arpa
 Violín I
 Violín II
 Violón
 Contrabajo

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

2

Fg.
 Trpa 1
 Trpa 2
 Tpt 1
 Tpt 2
 S 1
 B 1
 S 2
 A
 T
 B 2
 Arp.
 Vln. I
 Vln. II
 Vc.
 Cb.

The musical score is written for a large ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of 10 measures. The instruments and voices are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Fg., Trpa 1 & 2, Tpt 1 & 2) and brass (S 1, B 1, S 2, A, T, B 2) parts are mostly silent in this section. The strings (Vln. I & II, Vc., Cb.) and harp (Arp.) provide the harmonic foundation. The harp plays a series of chords in the right hand and a moving line in the left hand. The violins and violas play a rhythmic pattern of eighth notes. The cello and double bass play a similar pattern. The vocal parts (S 1, B 1, S 2, A, T, B 2) are all silent.

3

570

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

4

27

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

ten.

f

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

5

36

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

6

46

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

The musical score is for a piece titled "VENGA EL BÁRBARO OTOMANO". It is marked with a "6" and a rehearsal mark "46". The score is arranged for a large ensemble. The instruments and voices listed on the left are: Fg (Flute), Trpa 1 and 2 (Trumpets), Tpt 1 and 2 (Trumpets), S 1 and B 1 (Soprano and Bass), S 2, A (Alto), T (Tenor), B 2 (Bass), Arp. (Arpeggiator), Vln. I and II (Violins), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is written in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Fg part is mostly rests. The Trpa and Tpt parts have some melodic lines. The vocal parts (S 1, B 1, S 2, A, T, B 2) are mostly rests. The Arp. part has a rhythmic pattern. The Vln. I and II parts have a melodic line. The Vc. and Cb. parts have a rhythmic pattern.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

7

53

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

8

64

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

Ven - gael bár - ba - ro.o - to - ma - no, ven - gael bár - ba -

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

The musical score is for a full orchestra and vocal soloists. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score begins at measure 64. The vocal soloists (S 1, B 1, S 2, A, T, B 2) enter in measure 64 with the lyrics 'Ven - gael bár - ba - ro.o - to - ma - no, ven - gael bár - ba -'. The instrumental parts include Flute (Fg), Trumpets (Trpa 1, Trpa 2), Trombones (Tpt. 1, Tpt. 2), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

9

576

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

10

Fg
 Trpa. 1
 Trpa. 2
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 S 1
 B 1
 S 2
 A
 T
 B 2
 Arp.
 Vln. I
 Vln. II
 Vc.
 Cb.

do in - hu - ma - no
 jue - gue rá - pi - do el a - ce - - -
 ven - ga, ven - ga
 ven - ga, ven - ga
 ven - ga, ven - ga
 ven - ga, ven - ga
 ven - ga, ven - ga

f
p

Detailed description: This is a page from a musical score, page 10, for the piece 'VENGA EL BÁRBARO OTOMANO'. The score is written for a large ensemble including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), vocal soloists (Soprano 1, Bass 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass 2), an Arpeggiator (Arp.), Violins I and II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics in Spanish. The instrumental parts include various melodic and harmonic lines, with dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano) indicated. The page number '10' is at the top left, and the title 'VENGA EL BÁRBARO OTOMANO' is at the top center.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

11

92

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

fue - go es - cu - pa cruel y fie - - ro, que ha - - - lla - - -

ro que ha - - - lla - - -

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

p

p

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

12

100

Fg.

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

rá su per - - di - - ción que ha - - lla - -

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

f

f

13

580

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

14

118

Fg

118

Trpa. 1

Trpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

118

S 1

per - di - ción

B 1

per - di - ción

que ha - lla - rá su —

que ha - lla - rá su —

S 2

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

A

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

T

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

B 2

ven - ga, ven - ga que ha - lla - rá su per - di - ción,

118

Arp.

118

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

15

582

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

16

136

Fg

136

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

136

S 1

B 1

que ha lla - rá su per - di - ción su per - di - ción

que ha lla - rá su per - di - ción su per - di - ción

S 2

A

T

B 2

rá su per - di - ción su per - di - ción su per - di - ción

rá su per - di - ción su per - di - ción su per - di - ción

rá su per - di - ción su per - di - ción su per - di - ción

rá su per - di - ción su per - di - ción su per - di - ción

136

Arp.

136

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

17

145

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

18

154

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

Ven - - - ga el bár - ba - ro o - to -

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

p

Detailed description: This is a page from a musical score, page 18, for the piece 'VENGA EL BÁRBARO OTOMANO'. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fg (Flute), Trpa 1 and 2 (Trumpets), Tpt 1 and 2 (Trumpets), S 1 and 2 (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B 1 and 2 (Bass), Arp. (Arpeggiator), Vln. I and II (Violins), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 154. The vocal parts (S 1, B 1, S 2, A, T, B 2) have lyrics: 'Ven - - - ga el bár - ba - ro o - to -'. The instrumental parts include various rhythmic patterns and dynamics, with 'p' (piano) indicated for the Violins and Violoncello. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument and vocal part.

19

586

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

20

172

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

jue - gue rá - pi - do. el a - ce - - - ro

ven - ga ven - ga

ven - ga ven - ga

ven - ga ven - ga

ven - ga ven - ga

ven - ga ven - ga

fue - go. es - cu - pa

p *f* *p* *f* *p*

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

21

180

Fg

Trpa. 1

Trpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

cruel y fie - - - ro que ha - - - lla - - - rá su per - -

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

ven - ga, ven - ga

p

p

22

589

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

23

198

Fg

198

Trpa. 1

Trpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

199

S 1

B 1

que ha - lla - rá su - per - di - ción que ha - lla - rá

que ha - lla - rá su - per - di - ción que ha - lla - rá

S 2

A

T

B 2

ción ven - ga, ven - ga

ción ven - ga, ven - ga

ción ven - ga, ven - ga

ción ven - ga, ven - ga

199

Arp.

199

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

f

p

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

24

207

Fg.

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

su per - di - ción

su per - di - ción

ven - ga, ven - ga que ha - llá - rá su per - di - ción, que ha - llá - rá su per - di -

ven - ga, ven - ga que ha - llá - rá su per - di - ción, que ha - llá - rá su per - di -

ven - ga, ven - ga que ha - llá - rá su per - di - ción, que ha - llá - rá su per - di -

ven - ga, ven - ga que ha - llá - rá su per - di - ción, que ha - llá - rá su per - di -

ven - ga, ven - ga que ha - llá - rá su per - di - ción, que ha - llá - rá su per - di -

f

f

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

25

216

Fg

216

Trpa. 1

Trpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

216

S 1

B 1

que ha - lla - rá su per - di - ción que ha - lla -

que ha - lla - rá su per - di - ción que ha - lla -

216

S 2

A

T

B 2

ción que ha - lla - rá su per - di - ción

ción que ha - lla - rá su per - di - ción

ción que ha - lla - rá su per - di - ción

ción que ha - lla - rá su per - di - ción

216

Arp.

216

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

f

p

26

593

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

27

234

Fg

234

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

234

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

234

Arp.

234

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

28

243

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

This musical score is for the piece 'VENGA EL BÁRBARO OTOMANO', page 28. It features a full orchestral and vocal ensemble. The instrumentation includes Flute (Fg), Trumpets 1 and 2 (Trpa 1, Trpa 2), Trombones 1 and 2 (Tpt 1, Tpt 2), Soprano 1 (S 1), Bass 1 (B 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), Tenor (T), Bass 2 (B 2), Arpeggiator (Arp.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music begins at measure 243. The vocal parts (S 1, B 1, S 2, A, T, B 2) are mostly silent in this section. The instrumental parts are active, with the Arpeggiator and Violins I and II playing prominent melodic lines, while the other instruments provide harmonic support.

29

596

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

30

260

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Y sus rea - les ha fi - ja do

plan - ta - do u - na Ni - ña

f *p* *f* *p*

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

31

269

Fg.

Trpa 1

Trpa 2

Tpt. 1

Tpt. 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

que su - je - ta con su plan - ta la ca - be - za del Dra -

pu - ra y san - ta la ca - be - za del Dra -

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

32

278

Fg

Trpa 1

Trpa 2

Tpt 1

Tpt 2

S 1

B 1

S 2

A

T

B 2

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

gón, la ca - be - za del Dra - gón, la ca - - -

gón, la ca - be - za del Dra - gón, la ca - - -

f *p*

f *p*

VENGA EL BÁRBARO OTOMANO

33

284

Fg. D.C

Trpa. 1 D.C

Trpa. 2 D.C

Tpt. 1 D.C

Tpt. 2 D.C

S 1 D.C

B 1 D.C

S 2 D.C

A D.C

T D.C

B 2 D.C

Arp. D.C

Vln. I D.C

Vln. II D.C

Vc. D.C

Cb. D.C

be - - - - za del Dra - gón, del Dra - gón.

be - - - - za del Dra - gón, del Dra - gón.

f *f* *f* *f*

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
5					+4				+3			+4
a Recitativo Solo Bajo		a' Solo Soprano			b duó				a'' Solo Bajo		Solo Soprano	b' duó
Sol M		La m Modulación cromática			Sol M				Si M			mi m
V Pedal de Re		I-II Pedal de Mi		IV° elevado Cadencia	I			IV° elevado Cadencia	III			VI

14	15	16
si m		
III	Cadencia perfecta final	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
4				+4				:2		:4				+4		
Aria Introducción instrumental								Enlace cadencial								
Re M										La M						
I										V						

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
	:4				+4				:2		:6			
									Enlace cadencial					
		Re M							La M					
		I		IV° elevado				IV° elevado	V		Pedal de la	VI° rebajado		

33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
		:3			:5					+6						:5
		Proceso cadencial														Coda
		Re M														
	VI° rebajado	I														

50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
				:3			+3			:3			+3			+2

67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83
	:4				+4				:2		:4				+4	
	a vocal- Instrumental solo Bajo								Enlace cadencial 2° coro		Solo soprano					
	Re M										La M					
	I										V					

84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	:2		:4					+4				:2		:6		
	2° coro		b solo bajo					Solo soprano				Enlace cadencial 2° coro		Dúo bajo- soprano		
			La M									Mi M				
			V				IV° elevado				IV° elevado	II		Pedal de mi	VI° rebajado	

101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116
			:3			:6						:3			:3
			Enlace cadencial 2° coro			dúo bajo- soprano						Proceso cadencial 2° coro			dúo bajo- soprano
												La M			
		VI° rebajado				Pedal de mi	VI° rebajado					V			

117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132
		:2		:4				:3			:4				+3
		2° coro						dúo bajo- soprano			2° coro				Dúo bajo- soprano

133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149
		:3			:3			+3			:4				+4	
		2° coro			Todos			Todos			Enlace instrumental					
											La M					
											V					

150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165
		:3			:2		:2		:5					:2	
							Cedencia perfecta		c Vocal- instrumental Solo bajo mi m					Enlace cadencial 2° coro	
		Pedal de la							II	7ª disminuida					

166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181
:5					:2		:4				:1	:4			
Solo soprano					Enlace cadencial 2° coro		b' Solo bajo				2° coro	Solo soprano			
		Re M													
		I								IV° elevado					IV° elevado

182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197
:2		:6						:3			:3			:2	
Enlace cadencial 2° coro		dúo bajo- soprano						Proceso cadencial 2° coro			dúo bajo- soprano			2° coro	
La M								Re M							
V		Pedal de la						I							

198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214
:3			:3			:6						:2		+5		
Dúo bajo- soprano			2° coro			Dúo bajo- soprano						2° coro		Coda 2° coro		
						La M						Re M				
						V Pedal de la	VI° rebajado				VI° rebajado	I				

215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232
		+3			+4				+3			:3			+3		
		dúo bajo- soprano			2° coro				Dúo bajo- soprano			Todos			Todos		

233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249
:4				:3			:4				+4				:2	
Enlace instrumental																
Re M																
I										IV° elevado				IV° elevado		

250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266
+3			+4				:5					+5				
							d Vocal- instrumental Solo bajo					Solo soprano				
							Si m									
							VI	IV° elevado					IV° elevado			

267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282
:1	+4				+3			+4				+4			
b'' Enlace cadencial	Solo bajo				Solo soprano			Dúo bajo- soprano				Proceso cadencial			
Re M											Si m				
I					Pedal de re						VI				

283	284	285	286	287	288	289
:4				+2		:1
						Nexo cadencial instrumental
						Re M
						I

*Repetición desde el principio hasta el compás 256

Esta cantada a 6 para dúo de soprano y bajo y coro a cuatro voces con acompañamiento de bajón, dos clarines, dos trompas, dos violines, violón, contrabajo y arpa, se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de 21 hojas apaisadas que corresponden a la portada y particellas de las seis voces e instrumentos. La copia está fechada en 1763 y se compuso para la festividad de la Purísima Concepción. Esta cantada probablemente se seguiría cantando en Lima después de su independencia ya que como podemos ver en el original manuscrito está tachada la palabra “España” y en su lugar se escribe “Lima”.

Se divide en *recitativo* y *aria da capo* al igual que otras cantadas. El *recitativo* carece de introducción instrumental y comienza con un pedal de Re en la tonalidad de Sol mayor. Las frases son irregulares como corresponde al estilo recitativo. El tema *a* comienza con un solo del bajo seguido inmediatamente por la contestación del soprano en la tonalidad de la menor. El paso de una tonalidad a otra es por modulación cromática del bajo instrumental. Esta vez el pedal está sobre la nota mi. En el compás n° 6 se inicia el tema *b* con un dúo de soprano y bajo. En el compás 10 vuelven a

alternar los solos de bajo y soprano, esta vez en una tonalidad más alejada, Si mayor. Finaliza este recitativo con un nuevo dúo esta vez en el tono homónimo, si menor. No existen grandes saltos melódicos, siendo el intervalo de 5ª el más grande usado. Son característicos los giros ascendentes y descendentes sobre una misma nota que unidos a los contratiempos transmiten una sensación de angustia y mareo tal como apunta el texto: “*La fortuna inconstante rodaba sin parar por una instante, dando vueltas a su rueda nunca pudo estar fija y estar queda*”.

Soprano

Bajo

Arpa

Violonchello

Contrabajo

Dando vueltas su rueda nunca supo estar fija y estar queda.

La for-tuna inconstante ro-da-ba sin parar por un ins-tante.

Ejemplo nº 1: *Compases 1-5*

La tonalidad principal del aria es Re mayor. Comienza con una introducción instrumental de 67 compases en la que se presenta todo el material temático usado después en cada una de las secciones vocales. Esta introducción es rica en contrastes *f-p*, *sfz.* y notas tenidas. Abundan las escalas ascendentes y descendentes, el uso del IVº alterado y los adornos propios de las *turquerías*.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Ejemplo nº 2: *Detalle de la cuerda en los compases 19-22*

Se busca el contraste con zonas más lentas, como el pedal sobre la dominante con el VIº rebajado. El papel de los clarines y las trompas es de relleno armónico y refuerzo en algunos pasajes. Los violines, aunque apoyan la voz en momentos puntuales, se desarrollan con diseños independientes. *En* el compás 68 se inicia el tema *a* cantado por el bajo a solo que es respondido por el soprano en el tono de la dominante. El segundo coro actúa como enlace cadencial entre un tema y otro. Un nuevo tema en la dominante es comenzado por el bajo en el compás 88 y contestado por el soprano. A continuación cantan a dúo sobre un pedal de mi rompiendo la anterior figuración rítmica a redondas y en un tono más *piano*, sin trompas. Es característico el VIº rebajado y la segunda aumentada resultante que da un colorido que contrasta con el tema principal.

The musical score for Example 3, measures 98-106, is presented below. It features vocal parts and instrumental accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts have lyrics in Spanish. The instrumental parts include a steady bass line and melodic lines for the strings.

Vocal Parts:

- S 1 (Soprano 1):** que ha - lla - rá su per - di - ción
- B 1 (Bass 1):** que ha - lla - rá su per - di - ción
- S 2 (Soprano 2):** ven - ga, ven - ga
- A (Alto):** ven - ga, ven - ga
- T (Tenor):** ven - ga, ven - ga
- B 2 (Bass 2):** ven - ga, ven - ga

Instrumental Parts:

- Arp. (Arpeggiator):** Provides a steady bass line.
- Vln. I (Violin I):** Melodic line, starting with a *p* (piano) dynamic and transitioning to *f* (forte) in measure 100.
- Vln. II (Violin II):** Melodic line, starting with a *p* (piano) dynamic and transitioning to *f* (forte) in measure 100.
- Vc. (Viola):** Steady bass line.
- Cb. (Cello):** Steady bass line.

Ejemplo nº 3: Detalle de las voces y cuerdas en los compases 98-106

A continuación un largo proceso cadencial en el tono de la dominante finaliza esta primera sección vocal.

El segundo pasaje instrumental o *ritornello* se caracteriza por estar en la dominante. La mayoría de las secciones de desarrollo de las obras instrumentales

compuestas en la forma temprana de sonata tienden a empezar con el primer tema en la dominante. Esto mismo lo hace el aria en el segundo ritornello. La segunda sección vocal comienza en la tonalidad de mi menor. El tema aquí está cambiado. El giro de 7ª disminuida descendente con que concluía el bajo al cantar el tema *b* es usado ahora al principio de su exposición dando variedad al tema *c* que no obstante nos recuerda al tema *a* por el uso del tresillo de negras al final de la frase. Además el do natural del compás 160 pertenece a un acorde de 7ª disminuida sobre la sensible.

Example 4 shows a musical score for two vocal parts, S1 (Soprano) and B1 (Bass). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: S1: Ven - ga in - tré - pi - do in - hu - ma - no, B1: ven - ga el bár - ba - ro o - to - ma - no,.

Ejemplo nº 4: *tema a*

Example 5 shows a musical score for two vocal parts, S1 (Soprano) and B1 (Bass). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: S1: fue - go es - cu - pa cruel y fie - ro, B1: jue - gue rá - pi - do el a - ce - ro.

Ejemplo nº 5: *tema b*

Example 6 shows a musical score for two vocal parts, S1 (Soprano) and B1 (Bass). The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: S1: Ven - ga in - tré - pi - do in - hu - ma - no B1: Ven - ga el bár - ba - ro o - to - ma - no.

Ejemplo nº 6: *tema c*

La respuesta del soprano nos conduce de nuevo al tono principal. Aquí el coro sigue sirviendo de unión entre los solos. De nuevo el pedal, esta vez en la, cambia el carácter alegre del tema, colaborando al dramatismo que exige el texto: “*que hallará su perdición*”. Un proceso cadencial al que se suma una coda, cantada alternadamente por el coro y el dúo de solistas, finalizan la segunda sección vocal.

El tercer pasaje instrumental se desarrolla en el tono principal. La tercera sección vocal está en el relativo menor: si menor. Es más breve que las anteriores. Su segundo tema vuelve al tono principal. Un dúo final prepara la repetición del D.C.

La forma quedaría así:

Introducción instrumental / A (a b) / Ritornello / A' (c b') + coda / Ritornello // B (d b'')

I-V-I I-V V II-V I VI-I

// A (a b) / Ritornello / A' (c b') + coda / Ritornello

I-V / V / II-V I

La forma sería especular ya que la sección B se encuentra en el centro con las dos otras secciones iguales a cada lado a manera de espejo.

CAPÍTULO IX

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DE LA CANTADA A SOLO “SOL ESCONDIDO” AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Documento nº 45: Portada de la cantada “Sol escondido”. Fuente: Archivo de la Catedral de Salamanca, *Manuscritos de Música*. Signatura: legajo 25, carpeta 17

1. Texto

SOL ESCONDIDO

Recitado

Tanto amor oh mi Dios mi amor te debe
que siendo Sol lúcido
tanta luz, tanto ardor has conseguido
en blanca nube de brillante nieve.
Porque tus fuertes rayos
no me causen desmayos
por eso con amor y con agrado
hoy visitas mi fe Sacramentado.

Aria

Sol escondido
hoy con agrado
Sacramentado
mi Dios está.

Y con finezas
en dulce calma
su cuerpo y alma
fino me da.

Sol escondido
hoy con agrado
Sacramentado
mi Dios está.

2. Análisis métrico

Esta cantada se estructura métricamente en dos partes. La primera corresponde al *recitativo*, y está formado por ocho versos que combinan heptasílabos con endecasílabos. La segunda parte corresponde al *aria*, y se compone de dos estrofas de cuatro versos pentasílabos con repetición de la primera estrofa.

En el *recitativo*, si analizamos el ritmo de cantidad, son heptasílabos el segundo, quinto y sexto versos y endecasílabos los versos primero, tercero, cuarto, séptimo y octavo. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados; el cuarto verso también tiene una pausa interna. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante el primer y cuarto verso, también en consonante el segundo y tercer verso, y a su vez en consonante el quinto con el sexto verso y el séptimo con el octavo. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es heteropolar y se halla situado en sexta y décima sílabas.

En el *aria*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son pentasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, en la primera estrofa riman en consonante los tres primeros versos, quedando libre el último. En la segunda estrofa riman en consonante los versos segundo y tercero y a su vez en asonante el primero con estos dos, quedando libre el último que recoge la

rima de la primera estrofa. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se halla situado en cuarta sílaba.

3. Edición musical

Cantada a solo SOL ESCONDIDO

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

1770

Fuente: A.C.S., MM., 25/17

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Recitado

Tiple

Arpa

Violin 1

Violin 2

Contrabajo

S

Ar.

V. 1

V. 2

Cb.

Tan-to, a-mor oh mi Dios mi.a-mor te de-be que sien-do Sol lú-ci-do tan-ta luz tan-to.ar-dor has con-se-gui-do en blan-ca nu-be de bri llan-te nie-ve.

Cantada a solo SOL ESCONDIDO

2
6

S

Por - que tus fuer - tes ra - yos no me cau - sen des - ma - yos por e - so con a - mor y con a -

Ar.

V. 1

V. 2

Cb.

9

S

gra - do hoy vi - si - tas mi fe sa - cra men - ta - do.

Ar.

V. 1

V. 2

Cb.

Aria

Cantabile

Tiple
 Arpa
 Violin I
 Violin II
 Contrabajo
 S
 Arp.
 Vln. I
 Vln. II
 Cb.

The musical score is written for a full orchestra and voice. The first system includes Tiple, Arpa, Violin I, Violin II, and Contrabajo. The second system includes S (Soprano), Arp. (Arpa), Vln. I, Vln. II, and Cb. (Contrabajo). The music is in 3/4 time and marked 'Cantabile'. The key signature has two flats. The score features a mix of chords and melodic lines with dynamic markings like *sfz*, *p*, and *f*.

Aria

2
8

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *f* *f* *p* *sfz* *p* *f* *p*

12

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *p* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Aria

3

15

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p

f

p

f

p

f

Sol es - con-

19

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

di - do hoy con a - gra - do, hoy con a -

f

p

f

p

f

p

Aria

4

23

S

gra - do Sa - cra - men - ta - do mi Dios mi Dios es -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

27

S

tá hoy con a - gra - do mi Dios mi Dios es - tá Sa - cra - men -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *p*

Aria

5

31

S

ta - do — mi Dios mi — Dios es - tá sí Sa-cra-men - ta - - -

Arp.

Vln. I

f p *f p*

Vln. II

f p *f p*

Cb.

34

S

- do mi Dios — mi — Dios es - tá sí Sa-cra-men - ta - - - do mi Dios — mi — Dios es -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

6

37

S

37

tá. Sol es - con

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

41

S

41

di - do hoy con a - gra - do hoy con a

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

sfz *p* *f* *p* *f* *p*

f *p*

Aria

7

44

S

44

gra - do Sa - cra - men - ta - do hoy con a - gra - do Sa - cra - men -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

48

S

48

ta - do mi Dios mi Dios es - tá

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f p

f p

f p

f p

Aria

8
51

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

54

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

mi — Dios — mi — Dios — es - tá.

Aria

9

57

S

57 Sol es - con - di - do hoy con a - gra - do Sa - cra - men - ta - do mi

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

61

S

61 Dios mi Dios es - tá sí Sa - cra - men - ta - do mi Dios mi Dios es -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

10

64

S

64

tá sí Sa-cra men - ta - - do mi Dios mi Dios es - tá mi Dios es -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

68

S

68

tá.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *p*

sfz *p* *f* *p* *f* *p* *f*

f *p*

Aria

11

72 *Andantino*

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Y con fi - ne - za

77

S

en dul - ce cal - ma su cuer - po, y al - ma fi - no me da,

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f

f

Aria

12

83

S

fi - no, fi - no, fi - no me da,

Arp.

Vln. I

p *f* *p* *f*

Vln. II

p *f* *p* *f*

Cb.

87

S

fi - no, fi - no, fi - no me da.

Arp.

Vln. I

p *f* *p*

Vln. II

p *f*

Cb.

Aria

13

91 Cantabile

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *p* *f* *p* *sfz* *p* *f* *Al Segno*

f *p* *f* *p* *sfz* *p* *f* *Al Segno*

Al Segno

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
5					:6					
a vocal- instrumental					b					
Mi b M			Sol m		Do m		Si b M		Fa M	
I Comienza en dominante			III		VI		V		II	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
4				+2		+3			+3			:2		+3		
Introducción instrumental																
Si b M						Do m			Si b M							
I						II			I							

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
:4				+2		+4				+2		+3		
a vocal- instrumental														
Si b M						Do m				Sol m		Fa M		
I						II				VI		V		

33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
:2		+2		:3			:2		+3			:2	
				Nexo instrumental		Semicadencia	Vocal- instrumental						
							Fa M					Si b M	
							V					I Pedal de Si b	

47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62
:3			:7							:2		:3			:2
			Progresión Punto culminante						Semicadencia						
										Si b M					
IV° elevado	Pedal de Fa									I		IV° elevado			

63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77
	+2		+2		:2		+2		+3			:4		
				Semicadencia	Nexo instrumental							vocal- instrumental		
					Si b M							Sol m		Do M
					I							VI		II

78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94
	+4				:4				+4				:2		+2	
													Nexo instrumental			
	Sol m												Si b M			
	VI												I			

*Repetición desde el
compás nº 18

Esta cantada a solo de soprano con acompañamiento de dos violines, contrabajo y arpa se encuentra en el Archivo de la Catedral de Salamanca. El original consta de 7 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y *particellas* de tiple, 2 violines, contrabajo y arpa. La copia está fechada en 1770 y se compuso para la festividad del Corpus.

El *recitativo* se caracteriza por sus cortas dimensiones. Carece de introducción instrumental. Comienza en Mi b mayor y pasando por distintas tonalidades prepara la tonalidad del *aria* terminando en cadencia de Fa mayor que sirve de dominante al tono principal de ésta, Si b mayor. Este recitativo se mueve en un registro muy agudo, llegando hasta el la b. De difícil entonación es la cuarta aumentada entre el compás cuatro y cinco.

S

ci - do tan - ta luz tan - to.ar - dor has con - se - gui - do en blan - ca nu - be de bri llan - te nie - ve.

Ar.

V. 1

V. 2

Cb.

Ejemplo n° 1: *Compases 3-5*

Los dos últimos acordes del acompañamiento finalizan inmediatamente después de terminar la voz.

S

gra - do hoy vi - si - tas mi fe sa - cra men - ta - do.

Ar.

V. 1

V. 2

Cb.

Ejemplo n° 2: *Compases 9-11*

La tonalidad principal del *aria* es Si b mayor. No es ésta un *aria da capo* sino un *aria dal segno*, porque no se vuelve a repetir desde el principio sino desde una señal de repetición. Se comienza con una introducción instrumental en la que abundan pasajes con nota pedal en semicorcheas en el bajo. Los violines tocan diseños rápidos en semicorcheas y fusas con bordaduras inferiores y apoyaturas que dan colorido al tema. Son de destacar los contrastes *f.* o *sfz.* y *p.* en los violines, y el uso de notas de adorno. Esta introducción termina en tónica y se inicia el tema *a* cantado por la voz en el tono principal. El tratamiento de la voz no es del todo silábico ya que utiliza melismas que coinciden con el acento llano de las palabras del texto haciendo bordaduras inferiores y apoyaturas cada dos compases, coincidiendo con la parte fuerte del compás, que son reforzadas por los violines. El uso de adornos y figuraciones rápidas de fusas le confiere una alegría y jovialidad al tema que contrasta con la parte central en modo menor. Lo violines apoyan la voz principalmente, aunque aprovechan los silencios de ésta para moverse más de manera más independiente. Son de destacar los melismas cantados en fusas, difíciles de entonar por su rapidez y por su tesitura aguda que destacan la palabra “Sacramentado”. Esta última parte resulta mucho más adornada por el uso de apoyaturas, bordaduras y pequeños adornos. Esta sección se corresponde con la primera estrofa del texto.

The musical score for measures 33-36 is presented in a five-staff format. The top staff is for the Soprano (S), showing a vocal line with lyrics: "tá sí Sacramen - ta - - do mi Dios mi_Dios es - tá sí Sacramen - ta - - do mi Dios mi_Dios es -". The second staff is for the Arpeggiator (Arp.), featuring a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), respectively, both playing rapid, ornate passages. The bottom staff is for the Cello (Cb.), providing a steady bass line. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4.

Ejemplo nº 3: *Compases 33-36*

Un nexo instrumental de tres compases nos conduce al comienzo del tema b en Fa mayor. Se utilizan los mismos recursos anteriormente descritos pero se introduce una progresión de 5 compases. Esta progresión es un gran melisma que coincide con el acento de la palabra “está” (referida al Señor Sacramentado) utiliza notas muy rápidas en fusas con bordaduras superiores e inferiores. Es un pasaje claramente virtuosista que recuerda los *vocalizzi* de la época. En él se puede encontrar el punto culminante de la obra en el compás 50 coincidiendo con el la b que es la nota más aguda de toda la composición.

Ejemplo n° 4: *Compases 50-54*

Esta sección coincide con la repetición textual de la primera estrofa y termina con una semicadencia que prepara el siguiente nexos instrumental en la tonalidad principal. Tras un calderón en silencio comienza una nueva sección *c* en forma de una interrupción ya que de la tonalidad principal se da paso a sol menor sin ninguna preparación en el compás 75. Cambia el compás a 3/8 y también cambia el movimiento. La figuración rítmica que predomina en la voz son los pasajes con fusas, al igual que en las secciones anteriores se utilizan abundantes melismas coincidiendo con el acento llano de las palabras del texto y a su vez se siguen utilizando las bordaduras y apoyaturas. Aquí los violines tienen un papel más independiente, sobre todo el primero, ya que el segundo cumple un papel más bien de relleno armónico utilizando dobles cuerdas. Tanto el bajo como los violines comienzan cada compás a contratiempo con diseños rápidos en semicorcheas. Ambos tocan arpeggios y algún cromatismo que confiere a este pasaje un gran colorido y rapidez. También se continúan usando los contrastes *f.* y *p.* Todos los detalles descritos confieren gran dramatismo a esta sección que proporcionalmente comparada con las otras dos queda un poco corta. Coincide con la segunda estrofa del texto. Un nuevo nexos instrumental en el tono principal nos prepara para la repetición del tema *a.*

La forma quedaría de la siguiente manera:

A (a) / A' (b) // B (c) // A (a) / A' (b)

I-V / V-I // VI // I-V / V-I

Cada una de las secciones está separada por interludios instrumentales. La forma sería especular al igual que en la anterior cantada. A pesar de ser un *aria dal segno* se repiten los dos primeros temas vocales como si fuera un *aria da capo*.

CAPÍTULO X

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DE LA CANTADA A SOLO “CUAL SALTA DE GOZO” AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Documento n° 46: Fragmento de la particella de tiple de la Cantada “Cual salta de gozo”. Fuente: Archivo Arzobispal de Lima, *Manuscritos de Música*. Signatura:

XVII: 4

1. Texto

CUAL SALTA DE GOZO

Recitado

En aquel tenebroso desvarío,
vil precipicio del corazón mío
fluctuaba infeliz el alma mía,
hasta encontrar la luz de eterna guía
cuando en la dulce mesa del cordero
descubrí mi delicia por entero.

¡Oh! Qué gloria allí, Dios por mí encerrado
con señas fijas de mi enamorado:
en pan mi Dios, qué asombro es éste ¡cielos!
oculto por mi amor, raros desvelos;
más que mucho, si amor es quien lo mueve
que aduna en el altar, ardor y nieve.

Aria

Cual gira suave,
veloz, olorosa
la flor más hermosa
tocada del sol.

Así está mi pecho
mirando la Mesa
en donde embelesa
solar arrebol.

2. Análisis métrico

Esta cantada se estructura métricamente en dos partes. La primera corresponde al *recitativo*, y está formada por doce versos endecasílabos. La segunda es el *aria* que consta de dos estrofas de versos hexasílabos.

En *el recitativo*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son endecasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante todos los versos de dos en dos; el primero con el segundo, el tercero con el cuarto, etc. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y aparece situado en décima sílaba.

En el *aria*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son hexasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los versos segundo y tercero de cada estrofa, quedando libres los otros dos. El último verso de cada estrofa recoge la rima consonante. Con respecto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y se encuentra situado en quinta sílaba.

3. Edición musical

Cantada "CUAL SALTA DE GOZO"

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo

1760

Fuente: A.A.L., MM., XVII:4

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Recitado

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Tiple, Arpa, Violin I, Violin II, Violoncello, Violón, and Contrabajo. The Tiple part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics 'En a - quel te - ne - bro - so des - va - ri - o, vil pre - ci - pi - cio' are written below the Tiple staff. The Arpa part is in treble and bass clefs. The Violin I and Violin II parts are in treble clef. The Violoncello and Violón parts are in bass clef. The Contrabajo part is in bass clef. The second system includes staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Arp., Vln. I, Vln. II, Vc., Cb.). The vocal parts have lyrics 'del co - ra - zón mí - o fluc - tu - a - bain - fe - liz el al - ma mí - a, has ta en con - trar la'. The instrumental parts are in treble and bass clefs.

CUAL SALTA DE GOZO

2

7

S

luz de eter - na gui - a cuan - do en la dul - ce me - sa del Cor - de - ro des - cu - brí mi de - li - cia por en - te - ro

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

11

S

¡Oh! qué glo - ria a - lli Dios por mi en - ce - rra - do con se - ñas fi - jas de mi e - na - mo - ra - do: en pan mi

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

CUAL SALTA DE GOZO

3

15

S

Dios qué a-som-bro es es-te ¡cie los! o-cul-to por mi a-mor, ra-ros des-ve-los, más

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

19

S

que mu-cho si a-mor es quien lo mue-ve que a-du-na en el al-tar, ar-dor y nie-ve.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

The musical score is written for a vocal soloist (S) and a chamber ensemble. The vocal part consists of two staves of music with lyrics in Spanish. The instrumental parts include an Arpeggiator (Arp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems, each starting at measure 15 and 19 respectively. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal melody is characterized by eighth and sixteenth notes, while the instrumental parts provide harmonic support with chords and sustained notes.

Aria

Cual salta de gozo

Andante

Tiple
 Arpa
 Violín I
 Violín II
 Violón
 Contrabajo
 S.
 Arp.
 Vln. I
 Vln. II
 Ve.
 Cb.

Aria

2
12

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

19

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

p

Aria

3

25

S

Cual gi - ra su - a - ve, ve - loz, o - lo - ro - sa la flor __ más her -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Ve.

Cb.

32

S

mo - sa to - ca - da del sol, to - ca - da del sol, cual gi - ra su - a - ve, ve -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Ve.

Cb.

Aria

4

39

S

loz, o - lo - ro - sa la flor más her - mo - sa to - ca - da del sol, to - ca - da del

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

46

S

sol, to - ca - da del sol.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

f

Aria

5

53

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

60

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Cual gi - ra su - a - ve, ve - loz, o - lo - ro - sa cual gi - ra su -

Aria

6

67

S

a - ve la flor más her - mo - sa to - ca - da del sol, to - ca - - - da to -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

74

S

ca - da del so - - - - -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Aria

7

79

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

84

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

l, to - ca - da del sol, to - ca - da to - ca - da del

Aria

8

90

S

sol, to - ca - - 3 - da del sol, de - - - l sol.

Arp.

Cadencia

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

97

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Cadencia

Cadencia

f

f

Aria

9

104

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

110

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

A - si es - tá mi pe - cho mi - ran - do la Me - sa en don - de em - be - le - sa so -

Aria

10

117

S

lar a - rre - bol, a - si es - tá mi pe - cho, mi - ran - do la Me - sa en don - de em - be -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

124

S

le - sa so - lar a - rre - bol, so - lar a - rre - bol, so - lar a - rre - bol.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
4				+3			:3						:5	
a							b						c	
Sol m	Do m	Fa M		Si b M			Sol m			Si b M		Fa M		
I	IV	VII		III			I		IV° alterado	III		VII		

16	17	18	19	20	21	22
			+4			
	Do m		Si b M			
	IV		III			

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
	2		+2		+2		:4				+2		:2		+2		+2
	Introducción instrumental																
	Sol m		Do m		Si b M		Sol m						Do m				Si b M
	I		IV		III		I						IV				III

18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
	:4				+2		+2		:2		+2		+2	
									a vocal- instrumental					
	Sol m								Sol m		Do m		Si b M	
	I								I		IV		III	

33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
:4				:2		+2		+2		:6						:3
				b												Nexo instrumental
Sol m				Do m				Si b M								Si b M
I				IV				III								III

50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66
		+2		+2		:3			+3			:4				+4
												a' vocal- instrumental				
		Fa m			Si b M							Si b M		Do m		Si b M
		VII			III							III		IV		III

67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83
			:4				+1	:2 :10		+2		+2		+2		+2
						Punto culminante		c								
			Sol m													
			I					Progresión a distancia de 2ª								

84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	:4				+4				+2		:4					
	b'								cadencia		Nexo instrumental					
													Do m			
													IV			

101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117
+2		:4				+4				:4				:4		
										a'' Vocal- instrumental						
Si b M		Sol m								Do m		Si b M		Sol m		
III		I								IV		III		I		

118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
	:2		+2		:2		:3			+3		
	b''											
	Do m				Si b M							
	IV				III							

*Repetición desde el principio hasta el compás 110.

Esta cantada para soprano, 2 violines, violón y contrabajo, se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. El original consta de siete hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y las *particellas* de tiple, 2 violines, violón y contrabajo. A la hora de la transcripción he optado por incluir el arpa, ya que este instrumento está presente en casi la totalidad de las obras en castellano del Maestro Gaitán y la audición de esta obra sin el continuo realizado resulta mucho más pobre. Según la portada y la *particella* de la voz es una cantada al Santísimo fechada en 1760. El título que aparece en la portada no coincide con los primeros versos del aria ni del recitado. En las *particellas* de los instrumentos está escrito “Al Nacimiento”. He respetado el título que aparecía en la portada, aunque su verdadero título debería ser: “Cual gira suave, veloz”. La explicación de este fenómeno tiene que ver con los arreglos que debían hacer los maestros para que algunos villancicos pudieran servir para dos festividades distintas. En los Pliegos de letras de villancicos de Navidad tenemos la explicación de esta cantada en concreto. Se trata de la Navidad de 1757. El villancico VI es una cantada compuesta de recitativo y aria, cuya letra del aria coincide exactamente con la de la portada de esta cantada. Métricamente es exacta a la anteriormente citada en el apartado nº 1. Dice así:

Recitado

En aquel valle oscuro, que sombrío
Siempre fue centro del helado frío,
Lúcido resplandor brillar se mira:
Parece sol, que a media noche gira:
Un no sé qué de gusto me ha inclinado
A que hacia allí encamine mi ganado.

¡Más que miro! Entre pajas un infante:
Engaste rudo para tal diamante:
¡Madre de Dios, qué airosa es la zagala!
Pues el santo varón lleva la gala.
Y pues las veo hacer la noche día,
Sin duda son Jesús, José y María.

Aria

Cual salta de gozo
feliz avecilla
al ver, que ya brilla
solar arrebol.

Así está mi pecho
mirando la tierra
que hecha cielo, encierra
el más bello sol.

Está claro que la misma música debió servir para las dos festividades con diferentes letras.

La tonalidad principal es Sol menor. Consta de dos partes claramente diferenciadas *recitativo* y *aria da capo*.

El *recitativo* está acompañado con un guión de continuo sin cifrar. Carece de introducción instrumental. Las frases son irregulares y hay un predominio de las modulaciones cromáticas.

El *aria* comienza con una introducción instrumental en la que se exponen los elementos temáticos que más tarde se oirán en la parte vocal. Incluso adelanta la misma armonía sencilla, usada en el tema *a*: I-IV-III-I. El violín primero es el que lleva el peso de la melodía mientras los demás instrumentos se caracterizan por comenzar cada compás en contratiempo. El violín, por comenzar en anacrusa, rellena los tiempos en silencio de los demás instrumentos haciéndose el ritmo más variado y dinámico. El elemento rítmico característico en toda la composición es: silencio de negra-tres negras en estacato.

Andante

Soprano

Arpa

Violín I

Violín II

Violón

Contrabajo

siempre staccato

siempre staccato

siempre staccato

siempre staccato

Ejemplo nº 1: *Compases 1-4*

En el compás 27 comienza el tema *a* cantado por el soprano. Son característicos los saltos melódicos de 5ª y 6ª ascendente y descendente. Este tema *a* coincide con la primera estrofa del texto. La melodía del tema *b* (repetición de la primera estrofa del

texto) en do menor está más adornada en algunas partes fuertes del compás y prepara la modulación a Si b M que será la usada en el nexo instrumental.

La vuelta del tema vocal en el compás 62 es la tercera repetición textual de la primera estrofa. Musicalmente aunque recuerda el tema *a* es más elaborada que la anterior, por contener una progresión de 10 compases y por usar saltos característicos de la voz de 5ª disminuida y 4ª aumentada. Este último intervalo coincide con un melisma en la palabra “tocada” coincidiendo con el acento de la palabra.

The image shows a musical score for measures 71-74. The score is written for five parts: Soprano (S), Arpeggiator (Arp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The vocal part (S) has lyrics: "sol, to - ca - - - - da, to - ca - da". The instrumental parts (Arp., Vln. I, Vln. II, Vc., Cb.) provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The score is marked with measure numbers 71, 72, 73, and 74.

Ejemplo nº 2: *Compases 71-74*

La progresión comienza en el tono principal de sol menor. Existe un diálogo entre la voz y el primer violín contestándose uno y otro con seisillos, lo que le da a esta sección mayor variedad y continuidad rítmica. Esta progresión en seisillos coincide con un gran melisma en la palabra “sol” que sirve para destacar esta palabra dentro del contexto y así mostrar el virtuosismo del solista.

The musical score for measures 75-85 is presented in two systems. The first system (measures 75-79) and the second system (measures 80-84) show the following parts:

- Soprano (S):** Features melodic lines with triplets and sixteenth-note patterns. In measure 84, the lyrics "l, to -" are present.
- Arpeggiator (Arp.):** Provides harmonic support with chords and arpeggiated figures.
- Violin I (Vln. I):** Plays a continuous sixteenth-note pattern.
- Violin II (Vln. II):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Viola (Vc.):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Cello (Cb.):** Provides harmonic support with sustained notes.

Ejemplo nº 3: *Compases 75-85*

Este último melisma desemboca en un “sol” agudo que se puede considerar como el punto culminante de la obra. Este “sol” es repetido después de la progresión desembocando en la cadencia final de esta sección.

Tras este cambio melódico y armónico termina el tema con una cadencia perfecta con el Vº sobre un 6/4 cadencial. El siguiente nexos instrumental que comienza en sol menor prepara la entrada de *a''* en el IVº. Esta nueva sección comienza después de una doble barra. El tema *b''* también comienza en IVº finalizando en la tonalidad de Si b M.

Ejemplo nº 4: *Compases 119-122*

En esta última sección (compases 119-122), la interrupción de los motivos melódicos del soprano por el silencio de negra, el intervalo de 2ª aumentada seguida del salto de 8ª descendente contribuyen a crear una sensación de angustia descrita por el texto. Un giro melódico del bajo en el compás final prepara la repetición característica del “aria da capo”. Esta parte se corresponde con la segunda estrofa del texto.

La forma del aria quedaría de la siguiente manera:

A (a b) / A' (a' c b') // B (a'' b'') // A (a b) / A' (a' c b') (D. C.)

I - III / III - I // IV - III // I - III / III - I

Esta forma es especular quedando la sección B en la parte central con las mismas secciones antes y después a modo de espejo. Además de la introducción instrumental hay interludios instrumentales entre cada una de las partes. Esta aria se caracteriza por ir al tono relativo mayor en lugar de al tono de la dominante.

CAPÍTULO XI

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DE LA CANTADA “VOY BUSCANDO A MI CORDERO” AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Documento n° 47: *Portada de la Cantada “Voy buscando a mi cordero”*. Fuente: Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, *manuscritos de música*, signatura: 293

1. Texto

VOY BUSCANDO A MI CORDERO

Recitado

¿Qué es esto dulce dueño de mi vida?
Tu cuerpo y sangre brindas en comida,
a vista pues de gracia tan notoria,
nada pido Señor, más que la gloria.

Aria

Voy buscando a mi cordero
que partido y siempre entero
en un suave manjar
sabe darme todo un Dios.

Oh mi dueño soberano
El favor de tu alta mano,
No le niegues a tu siervo
Que se abraza hoy en tu amor.

Oh mi dueño soberano
El favor de tu alta mano
No le niegues a tu siervo
Que se abraza hoy en ardor.

2. Análisis métrico

Esta cantada se estructura métricamente en dos partes. La primera corresponde al *recitativo*, y está formada por cuatro versos endecasílabos. La segunda es el *aria*, compuesta por tres estrofas de cuatro versos octosílabos cada una.

En el *recitativo*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son endecasílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los versos primero y segundo y a su vez, también en consonante, los versos tercero y cuarto. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y aparece situado en décima sílaba.

En el *aria*, si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en consonante los dos primeros versos, quedando libre el tercero; el cuarto rima en asonante con el cuarto de la segunda y tercera estrofa. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y figura situado en séptima sílaba.

3. Edición musical

Cantada "VOY BUSCANDO A MI CORDERO"

1764

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo
Fuente: A.C.G.:M.M., 293

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Recitado

Tiple

Arpa

Violin I

Violin II

Contrabajo

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Qué es esto dulce dueño de mi vi da,

tu cuer-po y san gre brin das en co mi da,

Cantada al Santísimo "VOY BUSCANDO MI CORDERO"

2
9

S

a vis-ta pues de gracia tan notoria.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

13

S

Na-da pi-do Se-ñor, na-da pi-do Se-ñor más que la glo-ria.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

Largo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Tiple, Arpa, Violin I, Violin II, and Contrabajo. The Tiple part is in the alto clef and remains mostly silent. The Arpa part consists of two staves (treble and bass) with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Violin I and Violin II play a similar melodic line, while the Contrabajo provides a steady bass accompaniment. The second system includes parts for S (Soprano), Arp. (Arpa), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), and Cb. (Cello). The Soprano part is silent. The Arpa part continues with its melodic and harmonic accompaniment. Violin I and Violin II play a more complex melodic line with many slurs and ties. The Cello part provides a steady bass accompaniment.

Tiple

Arpa

Violin I

Violin II

Contrabajo

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

2
6

S

Voy bus - can - do a mi cor - de - ro que par - ti - do y siem pre en

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p

p

9

S

te - ro, que par - ti - do y siem - pre en - te - ro, en un sua - ve man -

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f

f

Aria

3

11

S

jar — sa - be dar - me to - do.un Dios, — sa - be dar - me —

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p

p

13

S

to - do.un Dios. Oh mi due - ño so - be - ra - no oh mi

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f

f

Aria

4

16

S

due - ño so - be - ra - no, el fa - vor de tu al - ta ma - no, no le nie - gues a tu sier - vo, no le

Arp.

16

Vln. I

f *p*

Vln. II

f *p*

Cb.

19

S

nie - gues, que se abra - za hoy en tu a - mo - - - r, que se abra - za hoy

Arp.

19

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

5

22

S

en tu.a - mor, el fa - vo - r, no le nie - gues a tu sier-vo, — que se.a bra-za.hoy — en tu.a-

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

25

S

- mor que se.abra - za.hoy — en tu a - mor.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

6
27

S

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

30 Allegro

S

Oh mi due - ño so - be - ra - no, so - be - ra - no

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

The image shows a musical score for a piece titled 'Aria' and 'Allegro'. The score is written for a vocal soloist (S), arpeggiated harp (Arp.), two violins (Vln. I and Vln. II), and a cello (Cb.). The 'Aria' section starts at measure 6 and ends at measure 27. The 'Allegro' section starts at measure 30 and continues to the end of the page. The vocal line in the 'Allegro' section includes the lyrics 'Oh mi due - ño so - be - ra - no, so - be - ra - no'. The harp part features arpeggiated chords and a steady eighth-note accompaniment. The violin and cello parts provide harmonic support with various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes in the 'Allegro' section.

Aria

7

33

S

el fa - vor de de tu al - ta ma - no, ma - no.

Arp.

5

Vln. I

Vln. II

Cb.

Largo

36

S

no le nie - gues a tu sier - vo que se abra - za hoy en ar - dor, que se abra - za

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Aria

8
39

S

hoy — en ar - dor, en ar - dor. *D.C.*

Arp.

39

Vln. I

D.C.

Vln. II

D.C.

Cb.

D.C.

The musical score is for a piece titled 'Aria'. It features five staves: Soprano (S), Arpeggiator (Arp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The Soprano part has lyrics: 'hoy — en ar - dor, en ar - dor.' and is marked with 'D.C.' at the end. The Arpeggiator part starts at measure 39. The Violin I and II parts also have 'D.C.' markings. The Cello part starts at measure 39. The score is divided into two systems, with measure numbers 8 and 39 indicated at the beginning of the first and second systems respectively.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9
3			:1	:3			:1	:3
Introducción instrumental			a vocal instrumental	Solo instrumental		Vocal-instrumental		Solo instrumental
Do M			Re m				La M	
I			II				VI 6ª Aumentada (IIº y VIº rebajados)	

10	11	12	13	14	15
		:1	+1	:2	
	b Vocal-instrumental				
		Re M	Sol M		La m
VIº rebajado	VIº rebajado	II	V		VI

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
	6						:3			:4				:1
	Introducción instrumental						a vocal-instrumental							
	La m									Fa M	Re M	Do M		
	I									VI	IV	III		

15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
:2		:1	:3			+2		:4				:3	
b								Cadencias				Nexo instrumental	
Re m	Do M	La m	Re m	La m									
IV	III	I	IV	I	IVº elevado			IVº elevado					

29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
	:6						:4				+2	
	c vocal- instrumental						d					
	La m						Re m	Mi m	Do M			
	I						IV	V 7 ^a disminuida	III		IV° elevado	

*Se repite desde el principio
hasta el compás n° 29

Esta cantada a solo de soprano con acompañamiento de dos violines y bajo, se conserva en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. El original consta de 9 hojas apaisadas que corresponden a la portada y *particellas* de soprano, dos violines y acompañamiento. La copia está fechada en 1764 y se compuso para la festividad del Corpus. A la hora de la transcripción he optado por incluir el arpa por las mismas razones que anteriormente expuse en el análisis de la cantada “Cual salta de gozo”.

Al igual que en las demás cantadas se compone de *recitativo* y *aria*. El *recitativo* es de cortas dimensiones y comienza con una introducción instrumental en la tonalidad de Do mayor con un pedal de tónica. La voz aparece entrecortada entre dos pequeñas secciones solamente instrumentales. Modula rápidamente y prepara la tonalidad en que se desenvolverá el aria, el relativo menor. De difícil entonación es el compás 8, con un intervalo de 4^a disminuida que termina en un fa agudo. En el acompañamiento tenemos una 6^a aumentada en primera inversión que hace que esta parte tenga el mayor colorido todo el recitativo.

7

S

tu cuer-po.y san gre brin das en co mi da,

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo n° 1: *Compases 7-8*

Cuando no canta la voz los violines se desarrollan con diseños independientes en fusas por grados conjuntos y seisillos de semicorcheas en arpeggios, dando un gran dramatismo a esta sección. El bajo finaliza a la vez que la voz aunque con un final femenino que hace que se retarde este final muy brevemente.

9

S

a vis-ta pues de gracia tan notoria.

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo n° 2: *Compases 9-12*

El *aria* comienza con una pequeña introducción instrumental en la tonalidad de la menor. En ella se adelantan los temas vocales cantados por los violines, en ocasiones al unísono y en otras a distancia de terceras. Predomina un ritmo muy marcado con abundantes semicorcheas, fusas y adornos que caracterizará toda la composición. El tema *a* comienza en el compás 7 a base de pequeñas ideas musicales muy adornadas y separadas por silencios que cambian de colorido a la vez que pasan fugazmente por distintas tonalidades. Predominan los pasajes silábicos aunque se dan melismas sobre todo al final de la frase y siempre coincidiendo con el acento de la palabra. A partir del compás 10 se mantiene un diálogo entre la voz y los instrumentos, llenándose el vacío de los silencios, antes comentados y creando una continuidad del discurso musical. El acompañamiento instrumental en esta parte es a contratiempo y arpegiado, típicamente clásico.

10

S

te - ro, en un sua - ve man - jar sa - be dar - me to - do.un Dios, sa - be dar - me

10

Arp.

10

Vln. I

f

Vln. II

f

Cb.

p

Ejemplo n° 3: *Compases n° 10-12*

El tema *b* comienza en re menor. El acompañamiento instrumental es mucho más tranquilo que en la anterior sección, con valores más largos. También aquí se usa un melisma en el final de la frase, recalcando la palabra “amor”.

19

S

nie-gues, que se.abra-za.hoy en tu.a - mo - - - r, que

19

Arp.

19

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo n° 4: *Compases 19-21*

Dos cadencias, una rota y otra perfecta desembocan en el nexos instrumental que nos conduce hacia la siguiente sección. El tema *c*, en el tono principal, rompe con el esquema de acompañamiento anteriormente usado y se sucede en semicorcheas constantes que insistentemente repiten la misma nota a excepción de algunos saltos de 4ª, 6ª y 8ª. La voz, por el contrario, se vuelve más pausada en cuanto al ritmo se refiere; melódicamente se caracteriza por grandes saltos, incluso de octava.

30 Allegro

S Oh mi due - ño so - be - ra - no, so - be - ra - no

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo nº 5: *Compases 30-33*

Un silencio con calderón en el compás 36 detiene momentáneamente el tiempo. El comienzo del tema *d* en re menor es tratado de manera diferente, la voz aparece como entrecortada por cortos silencios a contratiempo que sobre acordes de séptima disminuida, crea un clima de tensión ante la súplica del texto “no le niegues a tu siervo que se abraza hoy en ardor”. Esta sección termina en Do mayor de una manera muy conclusiva. Se utilizan los calderones con asiduidad a lo largo de toda la composición y también hay cambios de movimiento entre las secciones; se utilizan recursos musicales para ello y también está indicado con palabras italianas: Allegro, Largo.

Largo

S
no le nie - gues a tu sier - vo que se abra - za hoy en ar - dor, __

Arp.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ejemplo nº 6: *Compases 36-37*

La forma quedaría de la siguiente manera:

Introducción instrumental / A (a b) / Nexo instrumental / B (c d) / N. I. / A (a b) / N. I.

I / I-IV-I / I / I-V-III / I / I-IV-I / I

Esta es la forma más corta de aria, una forma de sonata sin desarrollo, pero con una sección central de trío.

CAPÍTULO XII

TRANSCRIPCIÓN, EDICIÓN Y ANÁLISIS DEL VERSO “OH ADMIRABLE” AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Documento n° 48: *Partichella del 2º violín del “Oh, admirable a dúo”*. Fuente: Archivo de la Catedral de Córdoba, *Manuscritos de Música*, legajo 51, carpeta 321

1. Texto

OH, ADMIRABLE

Oh admirable Sacramento
de la gloria dulce prenda.
Tu nombre sea alabado
en los cielos y en la tierra.

Y en el instante primero
de su ser en gracia llena,
sin pecado original
María, alabada sea.

2. Análisis métrico

Se estructura métricamente en dos estrofas (cuartetos) de cuatro versos cada una. Si analizamos el ritmo de cantidad, todos los versos son octosílabos. Según el ritmo de tono, todos los versos son pausados. Si nos fijamos en el ritmo de timbre, riman en asonante los versos impares de la primera estrofa y el primer verso de la segunda estrofa; riman en asonante los versos pares de las dos estrofas, quedando libre el tercer verso de la segunda estrofa. En cuanto al ritmo de intensidad, el axis rítmico es isopolar y aparece situado en séptima sílaba.

3. Edición musical

Admirable a dúo

Transcripción y continuo:
M^a Asunción Onieva Espejo
Fuente: A.C.C., MM., 51/321

1777

Juan Manuel González Gaitán y Arteaga
(1716-1804)

Andante Moderado

Trompa 1

Trompa 2

Tiple 1

Tiple 2

Órgano

Violin I

Violin II

Contrabajo

Admirable a duo

The musical score is for a piece titled "Admirable a duo". It is written in 2/4 time and features the following instruments and parts:

- Tpa. 1 (Tuba 1):** Bass clef. Part 1 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 2 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 3 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 4 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest.
- Tpa. 2 (Tuba 2):** Bass clef. Part 1 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 2 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 3 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 4 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest.
- S 1 (Soprano 1):** Treble clef. Part 1 starts with a quarter rest. Part 2 starts with a quarter rest. Part 3 starts with a quarter rest. Part 4 starts with a half note G4, a half note A4, and a quarter rest. The lyrics "Oh" are written below the staff.
- S 2 (Soprano 2):** Treble clef. Part 1 starts with a quarter rest. Part 2 starts with a quarter rest. Part 3 starts with a quarter rest. Part 4 starts with a half note G4, a half note A4, and a quarter rest. The lyrics "Oh" are written below the staff.
- Org. (Organ):** Treble and Bass clefs. Part 1 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 2 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 3 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 4 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest.
- Vln. I (Violin I):** Treble clef. Part 1 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Part 2 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Part 3 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Part 4 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.
- Vln. II (Violin II):** Treble clef. Part 1 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Part 2 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Part 3 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. Part 4 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.
- Cb. (Cello):** Bass clef. Part 1 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 2 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 3 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest. Part 4 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter rest.

Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Admirable a duo

3

8

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Oh _____ Ad - mi - ra - ble Sa - - - cra - men - to Sa -

Oh _____ Oh _____ Ad - mi - ra - ble Sa - - - cra -

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *p* *p* *p*

Admirable a duo

4
12

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

- - cra - men - to de la glo - ria dul - ce pren - da

men - - - to de la

f

f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Admirable a duo'. The score is written for eight parts: Tuba 1 (Tpa. 1), Tuba 2 (Tpa. 2), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Organ (Org.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The time signature is 4/12. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The vocal parts (S 1 and S 2) have lyrics: '- - cra - men - to de la glo - ria dul - ce pren - da' for S 1 and 'men - - - to de la' for S 2. The instrumental parts include Tuba 1 and Tuba 2, which play a simple melody. The Organ provides harmonic support with chords and moving lines. The Violin I and Violin II parts play a more complex melody, with the Violin I part marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello part provides a bass line. The score is written in a standard musical notation with staves and clefs.

Admirable a duo

5

16

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

dul - ce dul - ce pren - da dul - ce pren - da dul - ce

glo - ria dul - ce pren - da dul - ce pren - da

p *f* *p* *f* *p*

f *p*

The musical score is for a piece titled 'Admirable a duo'. It features a variety of instruments and voices. The tuba parts (Tpa. 1 and 2) play a simple harmonic accompaniment. The vocal parts (S 1 and S 2) have lyrics in Italian. The organ (Org.) provides a steady accompaniment. The violin parts (Vln. I and II) play a melodic line with dynamic markings. The cello (Cb.) provides a bass line. The score is marked with a '16' at the beginning of each system, indicating a rehearsal mark. The lyrics are: 'dul - ce dul - ce pren - da dul - ce pren - da dul - ce' for S 1 and 'glo - ria dul - ce pren - da dul - ce pren - da' for S 2. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *f* (forte) for the violin parts.

Admirable a duo

6
20

Tpa. 1

Tpa. 2

p

S 1

pre - - - da de ____ la glo - ri - a dul - ce pre - da dul - ce

S 2

dul - ce ____ pre - da de ____ la glo - ri - a dul - ce

Org.

Vln. I

f *p* *f*

Vln. II

f *p* *f*

Cb.

The musical score is for a piece titled "Admirable a duo". It features eight staves: Tuba 1 (Tpa. 1), Tuba 2 (Tpa. 2), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Organ (Org.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with a rehearsal mark at measure 20. The lyrics for the vocal parts are: S 1: "pre - - - da de ____ la glo - ri - a dul - ce pre - da dul - ce"; S 2: "dul - ce ____ pre - da de ____ la glo - ri - a dul - ce". Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines. The string parts (Violins and Cello) have more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and are marked with *f* and *p*.

Admirable a duo

7

24

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

pren - da dul - ce pren - da

pren - da dul - ce pren - da

f *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Admirable a duo

8
28

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

tu nom-bre se - -

tu nom-bre

f *p*

p *f* *p* *tr*

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Admirable a duo'. The score is written for a full orchestra and two vocalists. The instruments and voices are arranged in a system with five staves. The top two staves are for Tuba 1 and Tuba 2, both in bass clef. The next two staves are for Soprano 1 and Soprano 2, both in treble clef. The fifth staff is for the Organ, with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom three staves are for Violin I, Violin II, and Cello, all in treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the tubas playing a simple melody. The vocalists enter in the second measure with the lyrics 'tu nom-bre se - -'. The organ provides harmonic support throughout. The violins and cello play a rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A trill (tr) is marked in the organ and cello parts.

Admirable a duo

9

31

Tpa. 1

p

Tpa. 2

p

S 1

- - a a - la - ba - do en los Cie - los yen la

S 2

se - a a - la - ba - do en los cie - los

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

The musical score is for a piece titled 'Admirable a duo'. It features a variety of instruments and vocalists. The tuba parts (Tpa. 1 and Tpa. 2) are in the bass clef and play a simple, rhythmic accompaniment. The vocal parts (S 1 and S 2) are in the treble clef and sing the lyrics. The organ (Org.) provides harmonic support with chords and a bass line. The violin parts (Vln. I and Vln. II) and the cello (Cb.) provide additional melodic and harmonic layers. The score includes a rehearsal mark 31 at the beginning of the section. The lyrics are in Spanish and describe a scene in the sky.

Admirable a duo

10
34

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p *f* *p* *p* *f* *p*

tie - rra yen la tie - rra yen la tie - - -

yen la tie-rra yen la tie - rra yen la tie - - -

f *poco f* *f* *poco f*

The musical score is for a piece titled 'Admirable a duo'. It features eight staves: Tuba 1 (Tpa. 1), Tuba 2 (Tpa. 2), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Organ (Org.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with a rehearsal mark at measure 34. The lyrics are in Spanish: 'tie - rra yen la tie - rra yen la tie - - -' for Soprano 1 and 'yen la tie-rra yen la tie - rra yen la tie - - -' for Soprano 2. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *poco f* (a little forte). The Organ part features a complex chordal texture. The Violin and Cello parts have a rhythmic, melodic line.

Admirable a duo

11

38

Tpa. 1

Tpa. 2

f *p*

S 1

S 2

rra. Amén

Yen el ins-tan - te pri - me - ro pri - me - ro

rra.

Yen el ins-tan - te pri - me - ro

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f poco *f* *f*

f poco *f* *f*

The musical score is for a piece titled 'Admirable a duo'. It features a variety of instruments and vocalists. The tuba parts (Tpa. 1 and 2) play a simple harmonic accompaniment, starting with a forte (f) dynamic and then moving to piano (p). The vocalists (S 1 and S 2) sing in Spanish, with S 1 having a lead line and S 2 providing a supporting line. The organ (Org.) provides a rhythmic and harmonic foundation. The string section (Vln. I, Vln. II, and Cb.) enters with a forte (f) dynamic, marked 'poco' (a little), and then moves to a full forte (f). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Spanish and relate to a religious or spiritual theme, mentioning 'Amén' and 'Yen el ins-tan - te pri - me - ro pri - me - ro'.

Admirable a duo

12
42

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

p

p

p

p

f

p

p

p

de su __ ser de gra - cia lle - na de su __ ser de gra - cia

de su __ ser de gra - cia lle - na de su __ ser de gra - cia

The musical score is for a piece titled 'Admirable a duo'. It features eight staves: Tuba 1 (Tpa. 1), Tuba 2 (Tpa. 2), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Organ (Org.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (Cb.). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure starts at measure 42. The lyrics are 'de su __ ser de gra - cia lle - na de su __ ser de gra - cia'. The dynamics are marked as *p* (piano) for most parts, and *f* (forte) for the Violin II in the second measure.

45

Tpa. 1

Tpa. 2

p

S 1

S 2

lle - na de gra - cia__ lle - na de gra - cia__ lle -

lle - na de gra - cia__ lle - na de gra - cia__ lle -

Org.

Vln. I

f

f

p

Vln. II

f

f

p

Cb.

Admirable a duo

14
48

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *p* *f* *p*

na sin pe - ca - do.o ri - gi - nal sin pe -

na sin pe - ca - do.o ri - gi - nal sin pe - ca -

The musical score is for a piece titled "Admirable a duo". It features six staves: Tuba 1 and 2 (Tpa. 1, Tpa. 2), Soprano 1 and 2 (S 1, S 2), Organ (Org.), Violin I and II (Vln. I, Vln. II), and Cello (Cb.). The score is in 4/8 time and begins at measure 14, with a rehearsal mark at measure 48. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Italian: "na sin pe - ca - do.o ri - gi - nal sin pe -". The Organ part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Violin and Cello parts have dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Soprano parts have lyrics written below the notes.

Admirable a duo

15

52

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

ca - do.o-ri - gi - nal o - ri - gi - nal Ma - ri - a

- - do.o - ri - gi - nal o - ri - gi - nal Ma - ri - a

f *p* *f*

f *p* *f*

Admirable a duo

16
55

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

Ma - ri - a a - la - ba - da a - la ba - da se -

Ma - ri - a a - la - ba - da a - la - ba - da se -

Admirable a duo

17

58

Tpa. 1

Tpa. 2

S 1

S 2

Org.

Vln. I

Vln. II

Cb.

f *f* *p*

a Ma-rí - a Ma-rí - a a-la-ba-da — se - a.

a Ma-rí - a Ma-rí - a a-la-ba-da — se - a.

4. Análisis musical

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
2		:2		+2		:2		+5					+4	
Introducción instrumental						a Vocal-instrumental							b	
Sol m		Flexión a Do m	Sol m	Flexión a Do m		Sol m							Si b M	
I		IV	I	IV		I							III	

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
	:4					:4				:4				:3			+3
						Cadencias				Nexo instrumental cadencial				c Vocal-instrumental Sección de desarrollo			
						Fa M				Fa M				Sol m			
						VII				VII				I			

34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
		+3			:3			:2		+3			+2	
				Semicadencia	Cadencias Punto culminante			b'						
					Do m		Si b M							
		IV° elevado	IV° elevado		IV 7ª disminuida		III							

49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61
:2		+2		+2		+1	:2		+4			
c'						Cadencias						
Fa M		Sol m		Re m		Sol m						
VII		I		V		I						

Esta obra a dúo de sopranos con acompañamiento de órgano, dos trompas, dos violines y contrabajo se encuentra en el Archivo de la Catedral de Córdoba. El original consta de 17 hojas apaisadas manuscritas que corresponden a la portada y *particellas* de 2 sopranos, 2 trompas, 2 violines, órgano y contrabajo. La copia está fechada en 1777 y se compuso para la festividad del Corpus.

La tonalidad principal es Sol menor. Comienza con una introducción instrumental de seis compases en la que los violines adelantan el tema que después correrá a cargo de las voces. En el compás siete comienzan las voces a dúo homofónicamente cantando la expresión de admiración ¡Oh! Del texto, pero inmediatamente en el compás nueve rompen esta homofonía para iniciar el tema contrapuntísticamente a intervalo de 5ª justa ascendente. La repetición del tema *a* en el tono relativo mayor (*b*) en el compás 14 también comienza con entradas contrapuntísticas de las voces a distancia de 5ª justa ascendente. En el compás 22 se suceden otras entradas, esta vez en la tonalidad de Fa mayor y a la 5ª justa descendente que son una serie de cadencias que conducen a un pequeño nexo instrumental. En el compás 30 comienza una sección de desarrollo en el tono principal, también con entradas escalonadas, pero esta vez el segundo soprano hace función más bien de acompañamiento del primero; éste canta una bella melodía en la que encontramos una “figura retórica” en la que la música asciende a su punto más alto (mi b4) cuando el texto se refiere a “los cielos” y desciende intencionadamente hasta un re3, cuando en el texto se dice “en la tierra”. Concluye con varios compases cantados homofónicamente y final en semicadencia. Esta sección corresponde a la primera cuarteta del texto.

La segunda cuarteta del texto coincide con una serie de cadencias primero en el tono de la subdominante y poco después en el relativo mayor. El comienzo de esta sección es contrapuntístico con entradas de las voces escalonadas a distancia de 5ª justa descendente y es en el compás 39 donde se sitúa un acorde de 7ª disminuida que puede ser considerado como el momento de más tensión de toda la obra. Al comenzar las cadencias en el relativo mayor en el compás 41 las voces ya cantan homofónicamente y se recuerda el comienzo del tema *b* pero de manera homofónica. Son frecuentes las repeticiones de diseños típicamente barrocos. A continuación se suceden dos entradas de las voces escalonadas; la primera en la tonalidad de Fa mayor (Compás 48) a distancia de 3ª y la segunda ya en el tono principal (compás 51) a distancia de 2ª que pronto se funden en sucesiones acordales homofónicas. La particularidad de estas entradas es que comienza el segundo soprano y le sigue el primero, justo al revés de las anteriores. Después de pasar por la tonalidad de re menor en el compás 53 se vuelve al tono principal en el compás 55 y tras una pequeña coda finaliza la obra con un final masculino por la parte vocal y femenino por la instrumental. La forma sería binaria.

CAPÍTULO XIII
DOCUMENTO SONORO

CUARTA PARTE

CATÁLOGO PROVISIONAL DE VILLANCICOS, CANTADAS Y VARIOS EN CATELLANO COMPUESTOS POR JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

CAPÍTULO I

FUENTES Y METODOLOGÍA

1. Fuentes primarias

Los manuscritos de música son las fuentes primarias de esta investigación. Éstos se hallan repartidos por la geografía española e incluso por Hispanoamérica.

Hay obras compuestas por Gaitán en el Archivo de la Catedral de Córdoba, A. C. de Segovia, A. C. de Salamanca, A. C. de Santiago de Compostela, A. C. de Granada, A. C. de Astorga, A. del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, A. de la Iglesia Colegial de Antequera, A. Arzobispal de Lima (Perú) y A. C. de Guatemala.

En lo que respecta a los pliegos de letras de villancicos, sólo hemos encontrado cuadernillos de villancicos pertenecientes al ciclo de Navidad. Los lugares en los que se conservan estos cuadernillos son: el Archivo de la Catedral de Córdoba, Biblioteca Nacional de España y Biblioteca Central de Córdoba. Estos villancicos pertenecen exclusivamente a la época en que el Maestro Gaitán ejercía su Magisterio en Córdoba. Desgraciadamente de su época segoviana no hemos podido hallar ningún cuadernillo.

2. Caracterización general de los manuscritos de música

La música se halla, por lo general, en partes sueltas; cada parte en un folio (dos o más si la extensión de la obra es mayor). Algunas veces, asimismo, aparece la disposición tipo partitura. Cuando es así, sobre todo en la música en latín, aparece al final de la composición, una dedicatoria y la fecha de realización. Todas están dedicadas a la Sagrada Familia: Jesús (dependiendo del tiempo litúrgico, al nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo, a la Pasión y muerte de Ntro. Sr. Jesucristo), María (con la advocación de Ntra. Sra. María Santísima de la Piedad) y José (Sr. S. José).

La mayor parte de los folios es apaisada, de entre 31 x 21 cm. hasta 35,5 x 25,5 cm., aproximadamente. Se presentan también, aunque en menor número, los manuscritos en folio vertical. Hemos clasificado tres tipos de folios:

- a) horizontal
- b) vertical
- c) Folios en formato cuadernillo

El número de folios se indica en arábigos, en la parte derecha de la ficha, antes de la letra clasificatoria.

Se puede percibir la alta calidad del papel que es papel verjurado, hecho en molinos papeleros. En algunos folios se pueden apreciar las marcas de agua. En los manuscritos del Monasterio de El Escorial se da el caso de que a un mismo folio se le daba un segundo uso, escribiéndose otra pieza diferente por detrás; no es así en los manuscritos de Córdoba, en donde no parece que escaseara esta materia prima.

El estado general de conservación del material es, en promedio, bueno. Algunas composiciones del archivo de la catedral de Córdoba se hallan quemadas por sus bordes y con partes totalmente borradas por el agua. Se han establecido tres niveles generales de conservación: a) muy bueno o bueno ***, cuando los folios están enteros y sin huecos que impidan la transcripción; b) regular **, si los folios están partidos con huecos por picaduras o corrosión de tinta que dificultan la transcripción; y malo *, cuando los folios se encuentran fragmentados, incompletos, quemados o borrados por el agua, con huecos por picaduras o corrosión de tinta que dificultan la transcripción. Por regla general se conservan mucho mejor las particellas sueltas que las partituras. Es proporcionalmente significativo y alto el número de composiciones que se hallan completas; las indicamos con la letra “C” seguida de los asteriscos que indican el estado de conservación. Cuando se trata de piezas con la mayoría de las partes conservadas, y por ende, susceptibles de reconstrucción, lo indicamos con la letra “R”, seguida también de los asteriscos que indican el estado de conservación. Del mismo modo, las composiciones incompletas que no se pueden reconstruir, por la carencia de la mayoría de las partes o las más importantes, se indican con la letra “I”, seguida de los correspondientes asteriscos que indican el estado de conservación. Esta clasificación aparece en la parte derecha de la ficha, a continuación del número de folios.

Los folios de Lima se presentan, en su totalidad, doblados. Los copistas o archiveros los tenían en cuadernillos o fajos. En Córdoba son pocos los que se conservan con este doblez. Los pocos casos de folios doblados pertenecen a obras compuestas en Segovia que seguramente Gaitán se trajo a Córdoba al iniciar su magisterio.

En una buena cantidad de composiciones, el reverso de uno de los folios (por lo general el del acompañamiento) sirve de carátula que, en la mayoría de los casos, indica el título, la plantilla vocal e instrumental, la ocasión de ejecución, nombre del compositor y año. Otras veces, la carátula es un folio independiente (como es el caso de buena parte de los manuscritos de Córdoba). En la gran mayoría de manuscritos, aparece el nombre del compositor también en las distintas particellas. En contadas ocasiones, como es el caso de Lima y Granada (sólo en villancicos) en la parte superior del folio de las particellas está escrito el nombre de los que cantaban las distintas voces que componían el coro principal.

La notación musical es la común del siglo XVIII: Se indica el compás, predominando el ternario (aún considerado el perfecto), sobre todo en los villancicos y cantadas, y se utilizan las barras de compás. Todavía está presente la costumbre de señalar el *custos* al final de cada pentagrama. La armadura no obedece necesariamente a la estructura tonal, manteniéndose convenciones de uso antiguo. Las claves utilizadas para las voces son do en 1ª para el soprano, do en 3ª para el contralto, do en 4ª para el tenor y fa en 4ª para el bajo. Se usa la trompa en Do, pudiéndose escribir ésta tanto en clave de sol en 2ª como en fa en 4ª. Los clarines también están afinados en Do.

El bajo continuo se indica como un guión de órgano o arpa o simplemente de acompañamiento, pudiéndose estar éste cifrado o no. En villancicos y cantadas aparece cifrado en muy pocas ocasiones.

Las indicaciones de expresión en las voces son casi prácticamente nulas. También en los instrumentos es escasa, a veces en trompas y clarines, a excepción de los violines en donde se utilizan con más profusión abundando también los signos de articulación y fraseo. Las más utilizadas son los contrastes *forte-piano* (llamadas *f. d.*) y los ecos. En ocasiones esporádicas también se utilizan *sfz.*, *ff.*, y *poco f.*

Se indica, por lo general, el número de coros antes que el de las voces. En las obras de menos de siete voces se indica, en su gran mayoría, a dúo, a 3, a 4... Los coros incluyen en la mayor parte de los casos dos tipos, alto y tenor.

3. Caracterización general de los pliegos de letras de villancicos

Los pliegos de letras de villancicos de Navidad se hallan dispuestos en cuadernillos tamaño cuartilla, encontrándose en cada cuadernillo las letras de todos los villancicos que se cantaron en un año determinado. Cada año se componía de un total de 10 series de villancicos: el de calenda y tres villancicos por cada uno de los tres nocturnos. El villancico de calenda era de más larga duración y se componía de numerosas partes en las que se alternaban recitados y arias y otras partes exclusivamente instrumentales como marchas y tocatas. La calenda iba acompañada de apostillas marginales en las que se escribían las citas bíblicas a las que se referían las distintas partes que componían la calenda. Estas apostillas no aparecen en los demás villancicos que componen los tres nocturnos.

4. Fuentes secundarias

Los catálogos de José López Calo, especialmente los de Segovia y Granada; Samuel Rubio, de El Escorial, M^a Teresa Díaz Mohedo, de la Iglesia Colegial de Antequera, Marcelino Díez, de compositores de Cádiz, Luis Pedro Bedmar, de obras de Balíus y José Quezada Macchiavello, del seminario de San Antonio Abad en Cuzco; así como la bibliografía general sobre la música española y colonial durante el virreinato, son fuentes secundarias utilizadas para la realización del catálogo de música.

Los catálogos de pliegos de letras de villancicos de la Biblioteca Nacional de España, de la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge) y de la Hispanic Society of America y la New York Public Library, han sido fuentes secundarias utilizadas para la realización del catálogo de letras de villancicos.

5. Desarrollo secuencial de la metodología

Los objetivos de este trabajo se orientan al conocimiento de la personalidad musical de Gaitán como compositor y por otro lado, a la comprensión del sentido de la música hallada. Por esta razón, la reflexión estética, considerada como parte del quehacer musicológico, es fundamental.

Las composiciones de Juan Manuel González Gaitán son creadas para servir al culto de la liturgia, con fines no esencialmente artísticos ni estéticos, pero que pueden ser recogidas hoy desde esa perspectiva.

La metodología utilizada en este estudio defiende fundamentalmente las pautas del RISM⁶⁰⁷ (Répertoire International des Sources Musicales), aunque con alguna adaptación y se desarrolla de manera secuencial.

Después del contacto inicial con las distintas fuentes, se esboza el siguiente esquema metodológico en cuatro etapas, seguido durante la investigación y que da lugar a la confección del catálogo.

1. *Etapla inicial*

- Búsqueda y digitalización de los manuscritos
- Determinación de los criterios hipotéticos de clasificación

2. *Etapla crítica*

- Ordenamiento previo del material
- Confrontación de fuentes. Evaluación de las fuentes principales y las secundarias.
- Identificación de los géneros y estilos musicales. Hipótesis de clasificación.

3. *Etapla de síntesis*

- Desarrollo esquemático del sustento teórico de la estructura del catálogo
- Estructuración general del catálogo
- Redacción del capítulo de sustentación teórica de la estructura del catálogo
- Fichado
- Ordenamiento documental

4. *Etapla final*

- Ordenamiento y redacción definitivos

⁶⁰⁷ Es una organización internacional, sin ánimo de lucro, fundada en París en 1952, que tiene como objetivo documentar exhaustivamente las fuentes musicales que se conservan en todo el mundo.

6. Estratos de clasificación

Debido a que en este trabajo de investigación nos hemos centrado en las obras musicales con texto en castellano, nos ceñiremos a este repertorio a la hora de elaborar el catálogo; dejando para un próximo proyecto el catalogar la música litúrgica en latín. La clasificación sería, por tanto, de la música secular de temática religiosa en castellano: villancicos, cantadas y similares.

7. Aplicación de los criterios en la estructura del catálogo

La música de Gaitán, como comentamos anteriormente, tuvo como finalidad servir al culto de la liturgia. Es por ello que en nuestro catálogo, tomamos como base y punto de partida la clasificación genérica dentro del tiempo litúrgico, siguiendo un orden alfabético dentro de cada género o tipo; apareciendo, al principio de cada ficha, la signatura de su archivo correspondiente.

Un primer nivel de clasificación corresponde al inventario; está ordenado genéricamente siguiendo un orden alfabético dentro de cada género o tipo. La sigla y número se consigna en cada ficha, en el recuadro del lado derecho, a continuación del número y estado de los folios, y nos permite la inmediata representación y descripción genérica de cada pieza. Al facilitar el control del material cumple las funciones de inventario.

El segundo nivel comprende la relación general de las piezas como unidades autónomas, siguiendo un orden alfabético general en numeración correlativa del 01 al 48, precedido por la inicial del nombre de la ciudad donde se encuentra actualmente el manuscrito. Este registro se ubica en el primer recuadro al lado izquierdo de cada ficha, a continuación de la signatura y corresponde al orden general del catálogo.

En la parte central de la ficha se indica el título general (según los primeros versos), seguido del año que aparece en el manuscrito entre paréntesis. En algún caso de obras sin fechar en las que se tenga certeza (por las letras de los cuadernillos) del año, éste se indica entre corchetes. A continuación, entre comillas, se escribe el título según aparece en la portada; para mayor claridad se ha actualizado la ortografía y unificado el uso de mayúsculas y minúsculas. Le sigue la plantilla vocal-instrumental y el íncipit. Por último se muestran datos significativos de la composición en cuestión.

En lo que respecta a los villancicos y cantadas, establecemos dos criterios paralelos para su clasificación. En primer lugar, atendemos al nivel de clasificación funcional, dependiente de las fiestas a las cuales los villancicos eran destinados. El orden a seguir en la clasificación de estas fiestas es el del año litúrgico. Al empezar el año litúrgico con el Adviento, los primeros villancicos son los destinados a la fiesta de la Purísima Concepción de La Virgen, seguidos de los de Navidad y por último los de la festividad del Corpus Christi. Complementariamente aportamos una clasificación de tipo estilístico, donde se resaltan algunas peculiaridades de carácter.

Resumimos, en el orden anteriormente citado, los tipos clasificados correspondientes al nivel estilístico y al nivel funcional.

Música secular: Villancicos y similares con texto en castellano

1. A la Purísima Concepción de la Virgen María
 - 1.1. Batallas
 - 1.2. Cantadas
 - 1.3. Villancicos
2. De Navidad
 - 2.1. Cantadas
 - 2.2. Pastorelas
 - 2.3. Villancicos
 - 2.4. Villancico de tonadilla
3. Al Corpus y al Santísimo
 - 3.1. Batallas
 - 3.2. Cantadas
 - 3.3. Otros
 - 3.4. Villancicos
4. Villancicos de oposición

La ficha quedaría así:

Signatura Catálogo	Título (año) Texto de la Portada Plantilla vocal-instrumental incipit Datos de la composición	nº de folios y orientación Estado de los folios nº de inventario [compuesto de siglas (la primera correspondiente al idioma castellano, las dos siguientes correspondientes a la festividad y las dos últimas correspondientes al género de tipo estilístico) y nº de orden alfabético dentro de cada género]
-----------------------	--	---

A continuación incluimos un apartado nº 5 de obras de dudosa atribución a Gaitán, cuyas letras coinciden con las de los pliegos de villancicos de Navidad de Córdoba pero no podemos demostrar que sea suya la música, ya que no se conserva ningún ejemplar con su nombre para poder comparar.

En lo que respecta al catálogo de letras de villancicos, al ser todos de Navidad, el orden clasificatorio elegido es por año, comenzando por 1752 y terminando en 1778.

Cada ficha se halla dividida en varios apartados de la siguiente forma: En el margen superior izquierdo se indica el número de orden del catálogo y el año que

aparece en la portada. En la parte central y derecha se detalla la descripción del impreso según los criterios del ISBD(A)⁶⁰⁸:

1. Área de título.- Se reproduce el título completo de cada impreso, respetando la ortografía original, unificando el uso de mayúsculas y minúsculas. El título está separado de la mención de responsabilidad por una barra inclinada (/).
2. Mención de responsabilidad.- Recoge toda la información relativa al compositor, autor de los textos o capilla que interpretó las obras. En los villancicos que hemos trabajado no hay ninguna alusión al autor de los textos. Al igual que en área de título hemos unificado el uso de mayúsculas y minúsculas.
3. Descripción física.- Al ser todos los cuadernillos tamaño cuartilla, hemos optado por señalar sólo el n° de páginas, incluyendo la página en blanco situada después de la portada, en los ejemplares que la contienen.
4. Área de edición.- Información relativa al lugar de edición, imprenta e impresor.

En la parte inferior se indican las particularidades del impreso: grabados, adornos tipográficos, distribución del texto y otros datos que hemos considerado significativos.

Fuera ya de los recuadros se describe el contenido de los cuadernillos. Hemos diferenciado las cuatro partes representativas de la ceremonia de Navidad en mayúsculas, precedidas de un punto de clasificación: calenda, primer nocturno, segundo nocturno y tercer nocturno. Con números arábigos se numeran los nueve villancicos que componen los tres nocturnos y a su vez se subdividen por medio de letras del abecedario en minúsculas, para indicar la clasificación formal que compone cada villancico, incluido el de calenda, que por su mayor complejidad se compone de muchos más apartados. La forma se indica entre corchetes. Hemos optado por escribir los dos primeros versos de cada parte del villancico, separados por una barra inclinada (/), ya que ofrecer sólo el primer verso puede originar confusión porque se dan casos de villancicos de distintos autores que comienzan por el mismo texto.

La ficha quedaría así:

n° catálogo	Lugar (archivo o biblioteca) [signatura (repertorio bibliográfico de la BNE)]	n° de páginas
año	Área de título / Mención de responsabilidad	Lugar de impresión: imprenta e impresor
Particularidades del impreso		

⁶⁰⁸ LÓPEZ BERNALDO DE QUIRÓS, M. J. Y PALÁ GASÓS, M. P. (eds.): *Descripción bibliográfica internacional normalizada para publicaciones monográficas antiguas*, Madrid, 1993.

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (título)
 - a. [forma] *primer verso / segundo verso*
 - b. etc...
- PRIMER NOCTURNO
 - 1. Villancico I (género o título, si lo hay)
 - a. [forma] *primer verso / segundo verso*
 - b. etc...
 - 2. Villancico II
 - a. [forma] *primer verso / segundo verso*
 - b. etc...
 - 3. Villancico III
 - a. [forma] *primer verso / segundo verso*
 - b. etc...
- SEGUNDO NOCTURNO
 - 4. Villancico IV
etc...
 - 5. Villancico V
etc...
 - 6. Villancico VI
etc...
- TERCER NOCTURNO
 - 7. Villancico VII
etc...
 - 8. Villancico VIII
etc...
 - 9. Villancico IX
etc...

CAPÍTULO II

CATALÓGO DESCRIPTIVO DE VILLANCICOS Y CANTADAS DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

Música secular: villancicos y similares con texto en castellano (A)

1. A LA VIRGEN (VR)

1.1. Batallas (BT)

<p>XVII: 15 L01</p>	<p>Pues el cielo previene (1762)</p> <p>“Villancico de vocación a 8 con violines y trompas. A la Purísima Concepción. Pues el cielo previene. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SSAT, SAT, 2 trompas, 2 violines, violón, contrabajo y órgano (dos copias iguales)</p> <div data-bbox="344 878 1225 1003"> <p style="text-align: center;">Allegro</p> </div> <p>Sólo las particellas manuscritas</p>	<p>25 a C** AVRBT01</p>
<p>23/23 GR02</p>	<p>Confusos huid</p> <p>“Villancico a 4, a nuestra Señora. Confusos huid. Maestro Gaitán”</p> <p>SATB, 2 violines y acompañamiento</p> <div data-bbox="344 1339 1225 1487"> <p style="text-align: center;">Andante</p> </div> <p>Sólo las particellas manuscritas</p>	<p>9a C* AVRBT02</p>
<p>23/19 GR03</p>	<p>Soberbios querubes (1771)</p> <p>“Villancico a 4, a la Concepción de nuestra Señora, con violines, trompas y clarines. Soberbios querubes. Del Maestro Gaitán. Año de 1771”</p> <p>SSAT, 2 violines, 2 clarines, 2 trompas, contrabajo y arpa</p>	<p>17a C*** AVRBT03</p>

	<p>Andante</p> <p>Tiple 1°</p> <p>28</p> <p>Soberbios que - rubes, al arma to - cad</p> <p>Sólo las particellas manuscritas Los clarines y las trompas son iguales. El contrabajo y el arpa son iguales.</p>	
--	---	--

1.2. Cantadas (C)

<p>XVII: 6 L04</p>	<p>Eternamente triste (1762)</p> <p>“Cantada a solo con violines y trompas. A la Purísima Concepción. Eternamente triste. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>Soprano, 2 violines, 2 trompas, violón, contrabajo y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	<p>12 a C*** AVRC01</p>
<p>XVII: 17 L05</p>	<p>Rabia enemigo (1792)</p> <p>“Cantada a solo con violines y trompas. Maestro Gaitán. Año de 1792”</p> <p>Soprano, violín 1°, 2 clarines, 2 trompas y acompañamiento</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. Falta el 2° violín.</p>	<p>13 a, c R*** AVRC02</p>

XVII: 20 L06	<p>Venga el bárbaro otomano (1763)</p> <p>“Cantada a 6 con violines, clarines y trompas. A la Purísima Concepción. Venga el bárbaro otomano. Del Maestro Gaitán. Año de 1763”</p> <p>SB, SATB, bajón, 2 clarines, 2 trompas, 2 violines, violón, contrabajo y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales. Los clarines y trompas son iguales. Tachaduras en la partichella de la trompa 2ª. En el texto del 1º coro aparece tachada la palabra “España” y escrita en su lugar “Lima”.</p>	21 a C*** AVRC03
--------------------	--	------------------------

1.3. Villancicos (V)

23/17 GR07	<p>A la de María pura Concepción (1770)</p> <p>“Villancico a 4, de Concepción, con violines. A la de María. Del Maestro Gaitán. Año de 1770”</p> <p>SSAT, 2 violines, contrabajo y arpa (con bajo cifrado)</p>	9a C** AVRV01
-------------------	---	-----------------------------

	<p>Andante</p> <p>Tiple 1º</p> <p>A la de Ma - rí - a pu - ra</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El contrabajo y el arpa son iguales.</p>	
23/16 GR08	<p>A la flor inmaculada (1770)</p> <p>“Villancico a 3 de Concepción, con violines. A la flor Inmaculada. Del Maestro Gaitán. Año de 1770”</p> <p>SAT, 2 violines, contrabajo y arpa (con bajo cifrado)</p> <p>Tiple</p> <p>Aire de proporción mayor</p> <p>A la flor inmacula - da</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El contrabajo y el arpa son iguales.</p>	11a C*** AVRV02
XVII: 2 L09	<p>Angélicas milicias (1760)</p> <p>“Villancico a 4 con violines y clarines. A la Purísima Concepción. Angélicas milicias. Del Maestro Gaitán. Año de 1760”</p> <p>SSAT, SAT, 2 clarines, 2 violines, violón, contrabajo, arpa y órgano</p> <p>Tiple 1º</p> <p>Andantino, no vivo</p> <p>An - gé - li-cas mi - li - cías</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El 2º coro comienza más tarde y duplica el 1º. El 2º coro y órgano comienzan más tarde y están escritos por otra mano. El violón, contrabajo, arpa y órgano son iguales.</p>	20 a C** AVRV03
XVII: 3 L10	<p>¡Ay! Llorosos clamamos (1762)</p> <p>“Villancico a 4 con violines. A la Purísima Concepción. ¡Ay! Llorosos clamamos. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SATB, ATB, 2 violines (con sordina), violón, contrabajo, arpa y órgano (dos copias iguales)</p>	19 a C** AVRV04

	<p>Lento</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El 2º coro comienza más tarde y duplica el 1º. El 2º coro y órgano escritos por otra mano. El violón, contrabajo, arpa y órgano iguales.</p>	
23/21 GR11	<p>Ay, qué congoja (1775)</p> <p>“Villancico a 4, de Concepción, con violines y trompas. Ay qué congoja. Del Maestro Gaitán. Año de 1775”</p> <p>SSAT, 2 violines (con sordina), 2 trompas de Elami, contrabajo (con sordina) y acompañamiento (con sordina)</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El contrabajo y el acompañamiento son iguales.</p>	13a C*** AVRV05
XVII: 7 L12	<p>Jardinerito del huerto cerrado (1762)</p> <p>“Villancico a 4 con violines. A la Purísima Concepción. Jardinerito del huerto cerrado. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SSAT, SSAT, 2 violines (con sordina), violón (con sordina), contrabajo (con sordina), arpa y órgano.</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El 2º coro comienza más tarde y duplica el 1º. En el 1º Coro aparecen escritos los nombres de quienes debían cantar las distintas voces. Tiple 1º: D. Juan Antonio. Tiple 2º: D. Pascual. Tenor: Sr. Cano. El 2º Coro y órgano escritos por otra mano. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	19 a C** AVRV06
23/18 GR13	<p>Lóbrego seno (1771)</p> <p>“Villancico a 4, a la Concepción de nuestra Señora, con violines y trompas. Lóbrego seno. Del Maestro Gaitán. Año de 1771” (es a 5)</p>	16a C*** AVRV07

	<p>SSATB, 2 violines, 2 trompas y contrabajo</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. Tanto en la portada como en las particellas pone que es “a 4”.</p>	
<p>23/20 GR14</p>	<p>Qué es esto, Dios mío (1773)</p> <p>“Villancico a 4, de Concepción, con violines y bajo. Qué es esto, Dios mío. Maestro D. Juan Gaitán. Año de 1773”</p> <p>SSAT, 2 violines (con sordinas) y acompañamiento (repetido)</p> <p>Sólo las particellas manuscritas.</p>	<p>13a C*** AVRV08</p>
<p>XVII: 16 L15</p>	<p>¡Qué lástima! ¡Qué dolor! (1762)</p> <p>“Villancico a 4 con violines y trompas. A la Purísima Concepción. ¡Qué lástima!, ¡qué dolor! Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SSAT, SAT, 2 trompas, 2 violines, violón, contrabajo, arpa (bajo cifrado) y órgano (dos copias iguales)</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El 2º coro y el órgano comienzan más tarde; el 2º coro duplica el 1º. El 2º coro y el órgano escritos por otra mano. El violón, contrabajo, arpa y órgano son iguales.</p>	<p>21 a C*** AVRV09</p>
<p>23/22 GR16</p>	<p>Quién es ésta que sube (1778)</p> <p>“Villancico a 4, con violines, trompas y bajo, de Concepción. Quien es esta que sube. Del Maestro Gaitán. Año de 1778”</p> <p>SSAT, 2 violines, 2 trompas y bajo</p>	<p>13a C*** AVRV10</p>

	<p style="text-align: center;">Allegro</p> <p>Tiple 1°</p> <p style="text-align: center;">17</p> <p style="text-align: right;">Quién es es ta que su be</p> <p>Sólo las particellas manuscritas.</p>	
--	--	--

2. NAVIDAD (NA)

2.1. Cantadas (C)

XVII: 10 L17	<p>Niño mío ya se ve (1760)⁶⁰⁹</p> <p>“Cantada a solo con violines y trompas. Al Nacimiento. Niño mío ya se ve. Del Maestro Gaitán. Año de 1760”</p> <p>Tenor, 2 trompas, 2 violines, violón, contrabajo y arpa</p> <p style="text-align: center;">Recitado</p> <p>Tenor</p> <p style="text-align: center;">Aun - que ya yo no can - to por ser vie - jo</p> <p style="text-align: center;">Aria Vivo</p> <p>Tenor</p> <p style="text-align: center;">Niño mí-o ya se ve, ya se ve</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	<p>10 a</p> <p>C***</p> <p>ANAC01</p>
--------------------	---	---------------------------------------

2.2. Pastorelas (P)

XVII: 12	<p>La noche se va pasando (1763)</p> <p>“Pastorela a 7 con violines y trompas. Al Nacimiento. La noche se</p>	<p>20 a</p> <p>R***</p>
-------------	--	-------------------------

⁶⁰⁹ Entre los anónimos de la Catedral de Córdoba se encuentra un recitado y aria de tenor que utiliza la misma letra de esta cantada pero con distinta música. No se conserva la portada pero al final aparece la siguiente nota: “5º, Aria de tenor al Nacimiento del Niño Dios con violines, oboes, trompas y acompañamiento. Por Francisco Balius, segundo organista de esta Sta. Iglesia. Año de 1835”; su signatura es 103/864. En la catalogación que hizo Robert Stevenson sobre las obras de Lima dice que hay seis páginas de partitura y que al final aparece la nota: “día 1º de diciembre”. Actualmente no se conservan en Lima estas hojas de partitura sino sólo las particellas. Waldemar Axel Roldán transcribió esta cantada en su “Antología de música colonial americana”, publicada en Buenos Aires en 1986. También se hizo una grabación de ella en la Basílica de Nuestra Señora del Socorro de Buenos Aires, durante diciembre de 1974 y marzo y abril de 1975 por el coro de la fundación *Ars Musicalis Qualiton Emsemble* y bajo la dirección de Jesús Gabriel Segade.

L18	<p>va pasando. Del Maestro Gaitán. Año de 1763”</p> <p>SAT, SATB, bajón, 2 trompas, violín 2º, violón y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón y el arpa son iguales.</p>	ANAP01
-----	---	--------

2.3. Villancicos (V)

45/4	Ah de la tierra humilde (1756)	25 a ⁶¹⁰
E19	<p>“Villancico a 8 al Nacimiento, con violines y clarín. Del Maestro Gaitán. Año de 1756”</p> <p>SSAT, SATB, dos violines, clarín y acompañamiento (con bajo cifrado)</p> <p>Se conserva la partitura y las particellas.</p>	<p>C***</p> <p>ANAV02</p>
46/7	Aprisa Señor venid (1748)	32 a
E20	<p>“Villancico de calenda a 8, con violines y clarín. Aprisa Señor venid. Del Maestro Gaitán. Se copió el año de 1748 por José Crespo”</p> <p>SSAT, SATB, violín del coro1º, violín del coro 2º, 2 trompas, clarín, bajón del 2º coro y órgano (bajo cifrado)</p>	<p>C***</p> <p>ANAV03</p>

⁶¹⁰ A partir del folio 6v está la partitura del villancico “El Señor una mesa” cuyas partichellas se encuentran en 46/3.

	<p>Calenda Estribillo Andante</p> <p>Tiple 1º</p> <p>26</p> <p>A - prisa Señor a - brid, a - prisa Señor ve - nid</p> <p>Recitado</p> <p>Alto</p> <p>Mas hay que ad - mi - ro cie - los a lo le - jos</p> <p>Aria Muy Vivo</p> <p>Alto</p> <p>21</p> <p>Co - rre ve - loz na - ve - ci - ta en el... (mar)</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El aria es con órgano obligado.</p>	
XVII: 9 L21	<p>Mi Sol, favor te pido (1762) [1766]</p> <p>“Villancico a 3 con violines. Al Nacimiento. <u>Mi Sol</u>, <u>favor</u> te pido. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SAT, 2 violines, violón, contrabajo y arpa</p> <p>Estribillo Moderado</p> <p>Tiple</p> <p>16</p> <p>Mi Sol, fa - vor te pi - do,</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales. Las particellas de las voces llevan escrito el nombre de quienes debían cantarlas. Tiple: Sr. Cardiel. Alto: Sr. Sayes. Tenor: Sr. Jurado.</p>	12 a C*** ANAV04
XVII: 11 L22	<p>Los niños de coro a rato (1762) [1766]</p> <p>“Villancico a 4 con ripienos, violines y clarines para los niños de coro. Al Nacimiento. Los niños de coro a rato. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SSSS, SATB, SATB, bajón, 2 trompas, 2 violines, contrabajo (dos copias iguales) y arpa</p> <p>Introducción Andante</p> <p>Tiple 1º</p> <p>2</p> <p>Los Ni - ños de Co - ro a ra - to,</p>	32 a C*** ANAV05

	<p>Sólo las particellas manuscritas. El 3º Coro comienza más tarde y duplica el 2º coro. En las particellas del 2º coro aparecen escritos los nombres de quienes debían cantar las distintas voces. Tiple: Sr. Cardiel. Alto: Sr. Sayes. Tenor: Sr. Montesa. Bajo: Sr. Gálvez. En las particellas del bajo y bajón del 3º coro, las “seguidillas” están escritas por otra mano. Aparecen tachaduras en la particella del 4º tiple del 1º coro y en el 1º violín.</p>	
<p>XVII: 19 L23</p>	<p>Si no me engaño (1761)</p> <p>“Villancico a 3 coros con violines, trompas y clarines: Al Nacimiento. Si no me engaño. Del Maestro Gaitán. Año de 1761”</p> <p>ST, SATB, SATB, bajón de 3º coro, clarín 2º, 2 violines, violón, contrabajo y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales. Las trompas y los clarines son iguales. En las particellas del primer y segundo coro aparecen escritos los nombres de quienes debían cantar las distintas voces. Es la única pieza en la que se escriben por cada particella dos nombres: uno del músico cordobés y otra del limeño. Tiple 1º coro: Sr. Cardiel y Cecilio. Tenor 1º coro: Sr. Montesa y Evangelista. Tiple 2º coro: D. Pascual y Orpiko. Alto: Sr. Sayes e Isidoro. Tenor: Sr. Mata y Melondeo. Bajo: Sr. Gálvez y Melondeo.</p>	<p>30 a</p> <p>R***</p> <p>ANAV06</p>

2.4. Villancicos de tonadilla (T)

<p>XVII: 14 L24</p>	<p>Pascual está aquí (1762) [1766]</p> <p>“Villancico de tonadilla a 9 con violines y trompas. Al Nacimiento. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>S, SATB, SATB, bajón, 2 trompas, 2 violines, contrabajo (dos copias iguales) y arpa</p>	<p>27 a</p> <p>C**</p> <p>ANAT01</p>
-----------------------------	---	--------------------------------------

	<p style="text-align: center;">Estribillo Andante</p> <p style="text-align: center;">A can - tar u - na to - na - da</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El segundo coro duplica el primero. El contrabajo y el arpa son iguales. En las particellas de las voces aparece escrito el nombre de quienes debían cantar las distintas voces. Tiple solo: D. Pascual. Tiple: Sr. Cardiel. Alto: Sr. Sayes. Tenor: Sr. Montesa. Bajo: Sr. Gálvez.</p>	
--	--	--

3. AL CORPUS Y AL SANTÍSIMO (CP)

3.1. Batallas (BT)

XVII: 1 L25	<p>A la lid, al arma tocan (1762)</p> <p>“Villancico a 4 con violines y clarines al Santísimo Sacramento. A la lid, al arma tocan. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>SSAT, 2 violines, 2 clarines, violón, contrabajo y arpa</p> <p style="text-align: center;">Allegro Spiritoso</p> <p style="text-align: center;">A la lid, al ar-ma to - can,</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales. Tachaduras en el violín 1º</p>	<p>18 a</p> <p>C***</p> <p>ACPBT01</p>
-------------------	---	--

3.2. Cantadas (C)

XVII: 4 L26	<p>Cual salta de gozo (1760) [1757]</p> <p>“Cantada de tiple con violines. Cual salta de gozo. Al Santísimo. Del Maestro Gaitán. Año de 1760”</p> <p>Soprano, 2 violines, violón y contrabajo</p> <p style="text-align: center;">Recitado</p> <p style="text-align: center;">En a-quel te-ne - bro-so des-va - rí - o,</p> <p style="text-align: center;">Aria Andante</p> <p style="text-align: center;">Cual gi-ra su - a - ve, ve - loz_.</p>	<p>7 a</p> <p>C***</p> <p>ACPC01</p>
-------------------	---	--------------------------------------

	Sólo las particellas manuscritas. El violón y el contrabajo son iguales. El título de la portada no coincide con los primeros versos del recitado ni del aria. En las particellas de los instrumentos está escrito “al Nacimiento”.	
XVII: 5 L27	<p>De amor es encanto (1762)</p> <p>“Cantada a solo con violines. Al Santísimo Sacramento. De amor es encanto. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>Soprano, 2 violines, violón, contrabajo y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	8 a C** ACPC02
3/34 A28	<p>Delicioso el arroyuelo</p> <p>“Al Santísimo Sacramento. Aria con violines y oboe. Del Maestro D. Juan Manuel Gaitán”</p> <p>Tenor, 2 violines, oboe y acompañamiento</p> <p>Se conserva sólo la partitura general. Sin portada. En la 3ª página ya no aparece la clave de do en 4ª del tenor y se sustituye por la de do en 1ª.</p>	3 b C** ACPC03
XVII: 13	<p>Pálida densa nube (1762)</p> <p>“Cantada a solo con violines y trompas al Santísimo. Pálida y</p>	9 a C***

L29	<p>densa nube”. Del Maestro Gaitán. Año de 1762”</p> <p>Soprano, 2 violines (Aria con sordina), 2 trompas (Aria tapada), violón (Aria con sordina) y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón y el arpa son iguales.</p>	ACPC04
25/17 S30	<p>Sol escondido (1770)</p> <p>“Aria a solo al Santísimo con violines. Sol escondido. Del Maestro Gaitán. Año de 1770”</p> <p>Soprano, 2 violines, contrabajo y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El contrabajo y el arpa son iguales.</p>	7 a C*** ACPC05
293 GU31	<p>Voy buscando a mi cordero (1764)</p> <p>“Cantada al Santísimo con violines. Del Maestro D. Juan Gaitán. Del año de 1764”</p> <p>Soprano, 2 violines y acompañamiento</p>	9ª C** ACPC06

	<p style="text-align: center;">Aria Largo</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. En casi todas las particellas hay trozos de papel pegados encima sustituyendo algunos fragmentos.</p>	
--	---	--

3.3. Otros (O)

51/321	Admirable a dúo (1777)	17 a
C32	<p>“Admirable a dúo con violines y trompas. Del Maestro D. Juan Gaitán. Año de 1777”</p> <p>2 Sopranos, 2 violines, 2 trompas, contrabajo y acompañamiento</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. Tachaduras en violín 1º y 2º, trompa 1ª y 2ª, contrabajo y acompañamiento.</p>	<p>C***</p> <p>ACPO01</p>

3.4. Villancicos (V)

45/9	Admirad las finezas (1756)	14 a
E33	<p>“Villancico a 7 al Santísimo con violines y trompas. Del Maestro Gaitán. 1756”</p> <p>SAT, SATB, dos violines, dos trompas y acompañamiento (bajo cifrado)</p> <p>Sólo las particellas manuscritas.</p>	<p>C***</p> <p>ACPV01</p>
23/8	Aguarda, atrevido	14 a
GR34	<p>“Villancico a 4” (sin portada)</p> <p>SATB, 2 violines, trompa 1ª, violón, contrabajo y arpa.</p>	R**

	<p style="text-align: center;">Estribillo vivo</p> <p style="text-align: right;">ACPV02</p>
23/9	<p>Al verdadero Dios</p> <p>“Villancico a 3 con violines y bajo. Al verdadero Dios. Maestro Gaitán”</p> <p>SAT, 2 violines y bajo</p> <p style="text-align: center;">Estribillo Allegro</p> <p style="text-align: right;">9 a C** ACPV03</p>
23/10	<p>Aplauda la tierra</p> <p>“Villancico a 3 con violines y trompas. Maestro Gaitán. Aplauda la tierra, celebren los cielos. Maestro Gaitán”</p> <p>SAT, 2 violines, 2 clarines y acompañamiento</p> <p style="text-align: center;">Allegro</p> <p style="text-align: right;">12a C* ACPV04</p>
23/11	<p>Ay, qué armonía tan celestial (1764)</p> <p>“Villancico a 4 con violines al Santísimo. Ay qué armonía. Del Maestro Gaitán. Año de 1764”</p> <p style="text-align: right;">14a C** ACPV05</p>

⁶¹¹ En el catálogo de la Capilla Real de Granada de López Calo indica dos trompas, aunque sólo se conserva la particella de la primera.

	<p>SATB, 2 violines, violón, contrabajo y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	
<p>46/3</p> <p>E38</p>	<p>El Señor una mesa (1756)</p> <p>“Villancico a 4 al Santísimo. El Señor una mesa. Con violines y clarín. Del Maestro Gaitán. 1756”</p> <p>SSAT, 2 violines, clarín y acompañamiento</p> <p>Se conserva la partitura y las particellas.</p>	<p>15⁶¹²</p> <p>ACPV06</p>
<p>23/12</p> <p>GR39</p>	<p>En los altos misterios</p> <p>“Villancico a 3” (sin portada)</p> <p>SAT, 2 violines, 2 clarines, violón y arpa</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón y el arpa son iguales. En el reverso del primer clarín aparece escrito: Gayetan. Las particellas de las voces tienen los nombres de quienes debían cantarlas: Tiple: Sr. Cardiel, Alto: Sr. Enciso, Tenor: Sr. Jurado. Las particellas de los instrumentos están copiadas por otra mano.</p>	<p>12 a</p> <p>C***</p> <p>ACPV07</p>
<p>46/5</p> <p>E40</p>	<p>Hoy amor a los hombres (1749)</p> <p>“Villancico al Santísimo a 4 con violines. Hoy Amor a los hombres. Del Maestro D. Juan Manuel Gaitán. Copiose por Solano”</p>	<p>10 a</p> <p>C***</p> <p>ACPV08</p>

⁶¹² En el catálogo de Samuel Rubio es el n° 897 y la Partitura completa está copiada en el n° 894 que corresponde a la signatura 45/4.

	<p>SSAT, 2 violines y acompañamiento</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. Copiadas por Solano a 24 de mayo de 1749.</p>	
<p>46/10</p> <p>E41</p>	<p>Marineros parad (1756)</p> <p>“Villancico a 4 al Santísimo con violines y trompas. Del Maestro Gaitán. 1756”</p> <p>SSAT, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento (bajo cifrado y partes a tecla sola)</p> <p>Las coplas las canta el tenor.</p>	<p>11 a</p> <p>C***</p> <p>ACPV09</p>
<p>XVII:</p> <p>8</p> <p>L42</p>	<p>Marineros tened parad (1761)</p> <p>“Villancico a 4 con violines y trompas. Al Santísimo. Marineros tened, parad. Del Maestro Gaitán. Año de 1761”</p> <p>SSAT, 2 violines, 2 trompas, violón y contrabajo</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón y el contrabajo son iguales. Es el mismo villancico que el anterior. Las coplas las canta el tiple 1º.</p>	<p>15 a</p> <p>C***</p> <p>ACPV10</p>
<p>23/13</p> <p>GR43</p>	<p>Miren qué amor poderoso</p> <p>“Villancico a 4, con violines y trompas, al Santísimo Sacramento. Miren qué amor tan poderoso. Del Maestro Gaitán”</p> <p>SSAT, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento</p>	<p>11a</p> <p>C**</p> <p>ACPV11</p>

	<p style="text-align: center;">Allegro</p> <p>Tiple 1º</p> <p style="text-align: center;">17</p> <p style="text-align: right;">Mi - ren qué a - mor po de ro - so</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El nombre de Gaitán aparece escrito en todas las particellas.</p>	
23/14 GR44	<p>No llores, no gimás (1764)</p> <p>“Villancico a 4, con violines y trompas, al Santísimo. No llores, no gimás. Del Maestro Gaitán. Año de 1764”</p> <p>SATB, 2 violines (el segundo con sordina), 2 trompas, violón, contrabajo y arpa</p> <p style="text-align: center;">Largo</p> <p>Tiple</p> <p style="text-align: center;">6</p> <p style="text-align: right;">No llo res, no gi-más</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	16a C** ACPV12
23/15 GR45	<p>Qué es esto, Dios mío (1773)⁶¹³</p> <p>“Villancico a 3 al Santísimo, con violines. Qué es esto Dios mío. Del Maestro Gaitán. Año de 1773”</p> <p>SAT, 2 violines (con sordinas), contrabajo y arpa</p> <p style="text-align: center;">Largo</p> <p>Tiple</p> <p style="text-align: center;">6</p> <p style="text-align: right;">Qué es es - to Dios mí - o</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El contrabajo y el arpa son iguales.</p>	10a C*** ACPV13
XVII: 18 L46	<p>Sagrado Dueño mío (1756)</p> <p>“Villancico a 4 con violines al Santísimo Sacramento. Sagrado dueño mío. Del Maestro Gaitán. Año de 1756”</p> <p>SATB, 2 violines (con sordina), violón (con sordina), contrabajo y arpa</p>	14 a C*** ACPV14

⁶¹³ Este villancico es igual que el nº 14, aunque éste tiene además otro tiple. Debió de usarse para las dos festividades: la Concepción y el Corpus.

	<p>Largo</p> <p>Tiple</p> <p>Sa - gra - do Due - ño mí - o</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. El violón, contrabajo y arpa son iguales.</p>	
46/6 E47	<p>Suenen cajas y trompas</p> <p>“Villancico, Suenen cajas y trompas del Santísimo a 8, con violines y trompas. Del Maestro D. Juan Manuel Gaitán, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Segovia. Por Crespo, año de 49. Estando en la Compañía”</p> <p>SSAT, SATB, dos violines, dos trompas y acompañamiento.</p> <p>Estribillo Vivo</p> <p>Tiple 1º</p> <p>Sue - nen ca - jas y trom - pas y trom - pas</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. Copiadas por Crespo en (17)49, estando en la Compañía.</p>	21 a C*** ACPV15

4. Villancicos de oposición (VO)

4/18 SC48	<p>Dilatando armonías [1744]</p> <p>“Obras del Sr. Maestro de Segovia, Maestro Gaitán”</p> <p>Villancico a 9 voces⁶¹⁴</p> <p>SSATB, SATB, violín 1º, violín y oboe 1º, violín 2º y oboe, 2 clarines, 3 acompañamientos: “órgano grande acompañamiento”, “acompañamiento violón bajo”, “bajo acompañamiento violón”</p> <p>Tiple 1º</p> <p>Di la tan do. armo - ní - as a. en tram bos or - ... (bes)</p> <p>Sólo las particellas manuscritas. Los tres acompañamientos son iguales. El bajo del 2º coro está repetido para un instrumento con bajo cifrado.</p>	42 a C*** AVO01
--------------	--	-----------------------

⁶¹⁴ Este villancico de oposición es a nueve voces, aunque López Calo lo designa a 8 voces en el Catálogo del Archivo de Música, vol. III de “La Música en la Catedral de Santiago”, La Coruña, 1993, p. 306.

5. De dudosa atribución

5.1. Procedentes de anónimos

SEGOVIA

“Como es cátedra el pesebre”: Villancico VII al Nacimiento. SATB, SATB, 2 trompas (en Dlasolre), 2 violines y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VII de los pliegos de letras de Córdoba del año 1753. En el manuscrito de Segovia se escribe *año de 86*, Gutierrez. Signatura: 103/24.

GRANADA

“Antón que todos los años”: Villancico a 8, jácara al Nacimiento. ATB, SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. Falta el tiple del primer coro. La letra coincide con el villancico VIII de Jácara de los pliegos de letras de Córdoba del año 1753. Sin año. Signatura: 5/8.

“Como Belén se interpreta”: Villancico a 8 y 4. SATB, SATB, 2 violines y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra está adaptada para un villancico al Santísimo: *“Como el altar se interpreta”*. La letra coincide con el villancico III de tonadilla de los pliegos de letras de Córdoba del año 1774. Sin año. Signatura: 7/11.

“Vaya de pastorela”: Villancico a 4. SATB, 2 violines y 2 trompas. Sólo las particellas manuscritas. Falta la particella del acompañamiento. La letra coincide con el villancico IV de los pliegos de letras de Córdoba. Sin año. Signatura: 7/12.

“A la bella agraciada”: Villancico a 5. A, SATB, 2 violines y “bajo acompañamiento”. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico III de tonadilla de los pliegos de letras de Córdoba del año 1770. Sin año. Signatura: 8/32.

5.2. Letras tomadas por otros autores

ANTONIO CABALLERO (Granada)

“Un asturiano famoso”: Villancico a 5 al Nacimiento. T, SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. El papel de tenor solista lleva la indicación de “asturiano”. La letra coincide con el villancico V de los pliegos de letras de Córdoba del año 1752. Año 1762. Signatura: 12/11.

“Divino pastorcico”: Dúo al Nacimiento. Recitado y aria para dos tiples, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico V, recitado y aria, de los pliegos de letras de Córdoba de 1763. Año 1768. Signatura: 12/13.

“Vaya zagalejos”: Villancico a 7 al Nacimiento. SAT, SATB, 2 violines, bajo y acompañamiento (son iguales, pero el acompañamiento está cifrado y el bajo no). Sólo

las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VII de los pliegos de letras de Córdoba de 1752. Año 1768. Signatura: 12/17.

“Para festejar al niño”: Villancico a 6 a la Navidad. SA, SATB, 2 violines, 2 trompas y bajo. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VII de los pliegos de letras de Córdoba de 1755. Año 1776. Signatura: 12/19.

“Arma, arma, guerra, guerra”: Villancico a 4 al Nacimiento. SSAT, 2 violines, 2 “trompas o clarines” y bajo. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con una de las secciones del villancico de calenda de 1754. Año 1786. Signatura: 13/4.

“A la divina pastora”: Villancico a 8 al Nacimiento. SSAT, SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. La letra coincide con el villancico VIII de los pliegos de letras de Córdoba de 1756. Sin año. Sólo las particellas manuscritas.

“Como los niños de coro”: Villancico a 5 al Nacimiento. S, SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico IX de los pliegos de letras de Córdoba de 1756. Sin año. Signatura: 14/16.

“Como oyeron que Belén”: Villancico a 5 al Nacimiento. T, SATB, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VII de los pliegos de letras de Córdoba de 1765. Sin año. Signatura: 14/17.

“La fiesta de volatines”: Villancico a 5 al Nacimiento. T, SATB, 2 violines, 2 clarines y bajo. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico II de los pliegos de letras de Córdoba de 1756. Sin año. Signatura: 15/19.

“La noche se va pasando”: Villancico a 4 y a 5 al Nacimiento. S, SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VII de pastorela de los pliegos de letras de Córdoba de 1763. Sin año. Signatura: 15/23.

“Lindo tema es el de Antón”: Villancico a 5 al Nacimiento. B, SATB, 2 violines y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. En la particella de bajo pone: “Papel para Antón”. La letra coincide con el villancico VII de los pliegos de letras de Córdoba. Sin año. Signatura: 15/25.

“Los pastores esta noche”: Villancico a 8 al Nacimiento. SATB, SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VIII de los pliegos de letras de Córdoba de 1758. Sin año. Signatura: 16/2.

“Tú, mi Dios entre pajas”: Aria al Nacimiento. Es un recitado y aria de contralto, 2 violines y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico II, compuesto de recitado y aria, de los pliegos de letras de Córdoba de 1766. Sin año. Signatura: 16/18.

“Un pastor que en otro tiempo”: Villancico a 5 al Nacimiento. T, SATB, 2 violines y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VI de los pliegos de letras de Córdoba de 1765. Sin año. Signatura: 16/20.

“Vaya de fiesta”: Villancico a 5 al Nacimiento. S, SATB, 2 violines y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico III de los pliegos de letras de Córdoba de 1757. Sin año. Signatura: 16/26.

“Zagales al mercado”: Villancico a 4 al Nacimiento. SSAT, 2 violines bajo y acompañamiento (iguales). Sólo las particellas manuscritas. La letra de las particellas parece ser “al Santísimo” (*Mortales al convite...*), pero en la portada dice “al Nacimiento”. Detrás de algunas particellas aparece la letra original “al Nacimiento”. La letra coincide con el villancico IV de los pliegos de letras de Córdoba de 1778. Año 1781. Signatura: 16/29.

“Abrirse señores”: Villancico a 5. B, SATB, 2 violines, bajón y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. En la particella de bajo del primer coro pone “Patán”. La letra coincide con el villancico VI “de un Patán” de los pliegos de letras de Córdoba de 1763. Sin año. Signatura: 17/26.

“Los muchachos que en el coro”: Villancico a 5. S, SATB, 2 violines y bajo. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico IX de los pliegos de letras de Córdoba de 1754. Sin año. Signatura: 17/35.

“Zagaleja airosa”: Villancico a 4. SATB, 2 violines y bajo (repetido). Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico III de los pliegos de letras de Córdoba de 1752. Sin año. Signatura: 17/42.

ANTONIO FERRERAS (Granada)

“Pastorela de flores”: Villancico de pastorela a 4. SATB, 2 violines, 2 bajones y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VI de pastorela de los pliegos de letras de Córdoba de 1770. Año 1773. Signatura: 19/13.

“Gila, Bato, pastoras, pastores”: Aria al Nacimiento. Es un recitado y aria de contralto, 2 violines, 2 bajones y acompañamiento. La letra coincide con el villancico V, recitado y aria, de los pliegos de letras de Córdoba de 1758. Año 1775. Sólo las particellas manuscritas. Signatura: 19/15.

“Lauda Ierusalem”: Villancico a 4 al Nacimiento. SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. La letra coincide con el villancico V de los pliegos de letras de Córdoba de 1754. Año 1777. Sólo las particellas manuscritas. Signatura: 35/1.

“Divino pastorcico”: Aria al Nacimiento. Es un recitado y aria de soprano, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. La letra coincide con el villancico V, recitado y aria, de los pliegos de letras de Córdoba de 1763. Año 1786. Sólo las particellas manuscritas. Signatura: 19/28.

“Desdichada nación”: Villancico a 4 de Navidad. SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con la introducción del villancico de calenda de los pliegos de letras de Córdoba de 1763. Año 1789. Signatura: 19/33.

“Qué dolor, qué congoja”: Villancico 6º a 4 de pastorela. SATB, 2 violines, 2 trompas y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico VI de pastorela de los pliegos de letras de Córdoba de 1771. Signatura: 19/35.

“Racional ovejuela”: 8º. Aria a solo de Navidad. Es un recitado y aria de contralto, 2 violines, 2 trompas “in Elafa” y acompañamiento. Sólo las particellas manuscritas. La letra coincide con el villancico III, recitado y aria, de los pliegos de letras de Córdoba de 1756. Año 1794. Signatura: 20/8.

CAPÍTULO III

CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE PLIEGOS DE LETRAS DE VILLANCICOS DE NAVIDAD DE JUAN MANUEL GONZÁLEZ GAITÁN Y ARTEAGA

01	ACC [2168] y BNE [VE/ 1308/ 83 (Barbieri)]	12 p.
1752	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Sta. Iglesia Cathedral de Córdoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo Ntro. Sr. este año de 1752/ Puestos en musica por Don Juan Manuel Gaytan, y Artiaga, por jubilacion de Don Agustín de Contreras, Capellán perpetuo de Santa Inès	En Cordoba: En el Coleg. de la Assumpcion por Juan Pedro Crespo, y Molina
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica y viñeta xilográfica que representa el Nacimiento. Marca tipográfica al final del texto de la Calenda		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El justo Sol mitrado)
 - a. [Introducción] *¡Oh! ¡Oh, esclavitud tirana! / ¡Oh! ¡Oh, duro cautiverio!*
 - b. [Recitado] *¡Oh! Llegue ya del Sol más prodigioso / purísimo brillar siempre amoroso*
 - c. [Aria] *¡Oh! ¡Qué risueño día! / ¡Oh! ¡Qué agradable albor!*
 - d. [Tocan los instrumentos canción de batalla y después] *Victoria, victoria / la sombra falaz*
 - e. [Recitado] *Ya del sol elevados resplandores / de nuestra patria ahuyentan los horrores*
 - f. [Aria a dúo] *Si es halagüeña / la voz del viento*
 - g. [Recitado] *Alégrate, mortal, que la risueña / luz, que tinieblas pálidas despeña*
 - h. [Aria] *Cobre, cobre en tan dura razón / con sus luces, aliento feliz*
 - i. [Arrastre] *Y pues la paz al hombre / gloriosa descendió*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Aprisa Señor abrid / aprisa Señor venid*
 - b. [Recitado] *Mas hay, que miro, cielos, a lo lejos / una nave descubro peregrina*
 - c. [Aria] *Corre veloz, navecita, en el mar / pues que nos traes de la esfera mejor*
 - d. [Recitado] *Y pues que ya feliz la piedad aseguras / nazca a los hombres la paz hoy en el mundo*
 - e. [Estríbillo] *Aprisa Señor abrid / aprisa Señor venid*
 2. Villancico II
 - a. [Introducción] *Oigan el agudeza / con que ha hecho al Niño*
 - b. [Estríbillo] *Pues llega, pues vamos / pues entra, pues di*

- c. [Coplas] *Vos, Señor, en un pesebre / no lo puedo consentir*
- 3. Villancico III
 - a. [Introducción] *Zagaleja airosa / que en brazos de amor*
 - b. [Estríbillo] *No temas, no, no / no temas, no, no*
 - c. [Coplas] *No temas, que de este oriente / salga brillante más sol*
- SEGUNDO NOCTURNO
- 4. Villancico IV
 - a. [Estríbillo] *Zagales festivos / vamos al baile*
 - b. [Pastorela] *Infantico hermoso / que has nacido al valle*
 - c. [Coplas] *Alma de mi alma / que formó tu imagen*
- 5. Villancico V
 - a. [Introducción] *Un asturiano famoso / hoy viene de oposición*
 - b. [Estríbillo] *Vengan, vengan al examen / lleguen, lleguen al festejo*
 - c. [Coplas] *En fin señor D. Toribio / yo he de empezar*
- 6. Villancico VI
 - a. [Recitado] *Oh, Dios inmenso, que humanado / viniste apasionado*
 - b. [Aria] *¡Oh! ¡mi Dios! / ¡Oh! ¡mi amante!*
- TERCER NOCTURNO
- 7. Villancico VII
 - a. [Estríbillo] *Vaya zagalejos / vaya pastorcillas*
 - b. [Tonadilla] *Dame el cristal hermoso / de tu manita*
 - c. [Coplas] *Esta raya, del hombre / dulce retrato*
- 8. Villancicos VIII
 - a. [Introducción] *Una comedia nueva / ved, zagalejos*
 - b. [Estríbillo] *Pues vamos entrando / tomemos los puestos*
 - c. [Coplas] *A disponer el teatro / salgo, que habilidad tengo*
- 9. Villancico IX (Villancico último para los Chicos)
 - a. [Introducción] *Los muchachos esta noche / como carecen de barbas*
 - b. [Estríbillo] *Vaya de bulla / vaya de zambra*
 - c. [Seguidillas] *Viva el Rey de los Reyes / pues va de veras*
 - d. [Coplas] *Tú estás en un pesebre / Hijo del alma*

02	ACC [2168] y BNE [VE/1308/84 (Barbieri)]	12 p.
1753	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Sta. Iglesia Cathedrál de Còrdoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo Sr. Ntro. este año de 1753/ Puestos en musica por D. Juan Manuel Gaitán, y Arteaga, Capellàn perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia por jubilación de Don Agustin de Contrèras, Capellán perpètuo de Santa Inès	En Cordoba: En el Colegio de la Assumpcion, por Juan Pedro Crespo, y Molina, impresor Mayòr de la Ciudad
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica y viñeta xilográfica que representa a dos ángeles. En la Calenda viñeta xilográfica que representa el Nacimiento.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El sagrado Redentor)
 - a. [Introducción] *Tenebroso bostezo de los orbes / en que captivo vivo siglos tantos*
 - b. [Recitado] *Yaces entre los brazos del martirio / en sombras de la parca sepultada*
 - c. [Aria] *Virgen fecunda / para tu bien*
 - d. [Aria con clarines] *Cautivos, a despojar / las cadenas del horror*
 - e. [Recitado a dúo] *¡Oh! ¡celestial piedad! / ¡Oh! ¡Dios amante!*
 - f. [Aria] *Llegue, llegue el deseado / dulce Dueño suspirado*
 - g. [Canción de los instrumentos] *Pues nuestra esperanza / pues nuestra fatiga*
 - h. [Arrastre] *Sea bendito por los siglos de siglos / el que, apiadado, su plebe visita*
 - i. [Fuga] *Para que logre su Amor concedernos / rescate, consuelo, placeres, delicias*
 - j. [Copla] *Abrid las celestiales, sacras puertas / que infame yo cerré por mi malicia*
 - k. [Arrastre] *Sea bendito por los siglos de siglos / el que apiadado, su plebe visita*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I
 - a. [Estrillo] *Despertad, zagalejos / dejad los apriscos*
 - b. [Coplas] *Yo os adoro, Niño tierno / como a mi Dios infinito*
 2. Villancico II
 - a. [Estrillo] *Zagales, venid / zagales, corred*
 - b. [Coplas] *Esto es hacer, Niño mío / dos mandados de una vez*
 3. Villancico III
 - a. [Recitado] *Todo viene de ti, Dueño adorado / te retribuyo el ser, que tú me has dado*
 - b. [Aria] *Gracia, temor y afecto / dame, Señor divino*
- SEGUNDO NOCTURNO
 4. Villancico IV
 - a. [Estrillo] *Perdido de amores / busco mi bien*
 - b. [Coplas] *Galán pastorcillo / en busca del Niño*
 5. Villancico V
 - a. [Introducción] *De la aldea una zagala / esta noche toma tema*
 - b. [Estrillo] *Cuidado, embozados / que hay ronda en la iglesia*
 - c. [Coplas] *A un chicuelo vengo a ver / tan bello, y tan bien nacido*
 6. Villancico VI (Pastorela)
 - a. [Estrillo] *Pastorcilla, dónde vas / tanto antes de amanecer*
 - b. [Coplas] *Buscando mi Dueño / andará mi fe*
- TERCER NOCTURNO
 7. Villancico VII
 - a. [Introducción] *Como es cátedra el pesebre / en que Amor a enseñar nace*
 - b. [Estrillo] *Fuera, fuera, pastores / fuera zagales*

- c. [Coplas] *El Señor que está presente / crió entre delicias grandes*
- 8. Villancico VIII (Jácara)
 - a. [Introducción] *Antón, que todos los años / viene a ver al Niño Dios*
 - b. [Estribillo] *Jácara, Antón, sí, sí / Jácara, mi Antón*
 - c. [Coplas] *Esta noche como es noche buena / todos andan alrededor de Antón*
- 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *En Belén la noche buena / una tropa de muchachos*
 - b. [Estribillo] *Al portal bulliciosos, festivos / corriendo, y saltando*
 - c. [Tonadilla] *Chiquitico de mi vida / aunque vienes disfrazado*
 - d. [Coplas] *Tu morada, Niño mío / un portal es derribado*

03	ACC [2168]	12 p.
1754	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo N. Sr. este año de 1754/ Puestos en musica por D. Juan Manuel Gaytan, y Artiaga, Capellán perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	En Córdoba: En la calle de la Librería, por Antonio Serrano, y Diego Rodriguez
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El divino Preceptor)
 - a. [Introducción] *En tenebrosa cárcel arrestada / de ignorantes prisiones oprimida*
 - b. [Coro] *Sus congojas, sus ansias, y sus penas / entre aflicciones mil llora, y suspira*
 - c. [Recitado] *Si para desterrar esos quebrantos / a solo un Verbo aspiran tantos llantos*
 - d. [Allegro] *Albricias, albricias, que ya la ignorancia / perdió la anticuada fatal posesión*
 - e. [Recitado] *Cómo es posible, que a la negra estancia / del imperio mayor de la ignorancia*
 - f. [Aria] *Aunque vibre el fuego llamas / aunque el aire vierta horrores*
 - g. [Coreado] *Huye pálida sombra infiel / deja el tosigo vil voraz*
 - h. [Recitado a dúo] *Oh divino Hacedor de lo criado / Luz, que das vida al hombre desgraciado*
 - i. [Aria a dúo] *A la lid, a batallar / no se apagará mi ardor*
 - j. [Coro] *Arma, arma, guerra, guerra / el choque, el combate*
 - k. [Tocan los instrumentos canción de batalla]
 - l. [Coro] *Victoria, victoria publican los cielos / por un solo Dios que en persona ha bajado*
 - m. [Recitado] *Oh, mi Jesús, Oh, Preceptor divino / mi Vida, mi Verdad y mi Camino*

- n. [Aria] *Dulce bien mío / Dios inmortal*
- o. [Copla] *Ya la ignorancia, que en el orbe todo / por la primera culpa dominó*
- **PRIMER NOCTURNO**
- 1. Villancico I
 - a. [Estribillo] *Silencio, admiración / pasmo profundo*
 - b. [Coplas] *Como siendo mi bien aquel objeto / en quien se han de gozar siempre los justos*
- 2. Villancico II
 - a. [Introducción] *Aquel patán, que en su tierra / la vara llegó a tener*
 - b. [Estribillo] *Oigan al patán / del lugar de Espiel*
 - c. [Coplas] *¿Qué Herodes es en rigor / quien más te aflige, y apura?*
- 3. Villancico III
 - a. [Recitado a 3] *De la tierra a los valles humanado / llegó ya el deseado de las gentes*
 - b. [Aria a 3] *Canta suave / ave*
- **SEGUNDO NOCTURNO**
- 4. Villancico IV
 - a. [Introducción] *Para divertir al Niño / los pastores han dispuesto*
 - b. [Estribillo] *Pues Amor se disfraza, zagales / festejémosle con disfraces*
 - c. [Coplas] *Por vestirme de león / que es rey de los animales*
- 5. Villancico V
 - a. [Estribillo] *Lauda Jerusalén / lauda Sión*
 - b. [Coplas] *Alaba a Dios, que tus puertas / tan fuertemente cerró*
- 6. Villancico VI
 - a. [Introducción] *Dos zagalejas, hermosas / que andan a fuer de bizarras*
 - b. [Estribillo] *Vengan, y esta noche / derramen sus gracias*
 - c. [Juguete] *El Señor de mejor nombre / a esclavo está reducido*
 - d. [Coplas] *Todo el mundo te ha ignorado / mi venerado Esclavito*
- **TERCER NOCTURNO**
- 7. Villancico VII
 - a. [Introducción] *Lindo tema es el de Antón / pues ha dado, en que esta noche*
 - b. [Estribillo] *Vaya de chanza, vaya / cuando conformes*
 - c. [Coplas] *Antón, mi amo me manda / lleve un melón esta noche*
- 8. Villancico VIII
 - a. [Introducción] *Dos beatas muy de-votas / por no parar con sus cuerpos*
 - b. [Estribillo] *Y vienen diciendo: / Deo gracias*
 - c. [Coplas] *Sabrán ustedes señoras / pastoras, zagales buenos*
- 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Los muchachos, que en el coro / la mejor escuela tienen*
 - b. [Estribillo] *Pues marchen / pues corran*
 - c. [Coplas] *Por redimir al hombre / mil penas B.B.*

04	ACC [2168]	12 p.
1755	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la	Impresos en Cordoba:

	Santa Iglesia Cahtedrâl de Cordoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo N. Sr. este año de 1755/ Puestos en musica por D. Juan Manuel Gaytan, y Artiaga, Capellán perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	En la calle de la Librerìa, por Antonio Serrano, y Diego Rodríguez
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El grano que desde la aurora el rocío roció, librándonos de la muerte, que es el más fiero temblor)
 - a. [Introducción] *¿Hasta cuándo amado dueño / camino, verdad, y vida*
 - b. [Recitado] *¡Oh! Señor que los orbes has movido / haciendo, que temblando, y afligido*
 - c. [Aria] *A quién suspiraré / a quién me acogeré*
 - d. [Recitado] *Entre funestos ayes llora, siente / deplorado mortal triste, afligido*
 - e. [Aria] *Clama, no ceses / con eficacia*
 - f. [Coro] *Deja el lamento mortal infeliz / mortal infeliz*
 - g. [Allegro] *En la célebre noche-plácida / tierna víctima-da el Amor*
 - h. [Recitado] *¡Albricias, oh, mortales desvalidos! / que el misterioso grano de escogidos*
 - i. [Aria] *Alternen violines / con dulces clarines*
 - j. [Coro Allegro] *Sonoros clarines, violines airoso / salado salterio, trinidad sin igual*
 - k. [Hacen la Salve los instrumentos]
 - l. [Arrastre] *Las angélicas escuadras / con la más graciosa unión*
 - m. [Copla] *El grano, que de la gloria / a la tierra descendió*
 - n. [Arrastre] *Las angélicas escuadras / con la más graciosa unión*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *¡Qué es esto cielo santo! / ¿Por qué hay en el Señor*
 - b. [Coplas] *Ya están serenas las iras / del soberano Hacedor*
 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *Buenas noches pastores / mirando al Niño*
 - b. [Seguidillas] *Pues el mundo es juguete / para tus obras*
 - c. [Recitado] *Yo soy hermoso Niño aquel / pastor muy hombre*
 - d. [Aria] *Decodí, decodán / eres tu segundo Adán*
 3. Villancico III
 - a. [Recitado] *Alégrate feliz naturaleza / que ya el ángel*
 - b. [Aria] *Si ya divino Infante / rompiste las prisiones*
- SEGUNDO NOCTURNO
 4. Villancico IV

- a. [Introducción] *Para calentar la noche / de tan riguroso invierno*
- b. [Estribillo] *Vaya, vaya de vaya / vaya de juego*
- c. [Coplas] *Sólo por servir al hombre / se humilla Cristo a jugar*
- 5. Villancico V
 - a. [Estribillo] *Ay, Dios de mi alma / Jesús, qué es aquesto*
 - b. [Tonadilla] *Si el remedio le traes a mi mal / ay, Amor, ay, ay, ay*
 - c. [Coplas] *Por la culpa que cometió Adán / ay, Amor, ay, ay, ay*
- 6. Villancico VI
 - a. [Estribillo] *No le inquieten al Niño / no, que descansa*
 - b. [Coplas] *Tierno Infante de mi vida / dulce hechizo de las almas*
- TERCER NOCTURNO
- 7. Villancico VII
 - a. [Introducción] *Para festejar al Niño / hoy cantando una tonada*
 - b. [Estribillo] *Escuchen, atiendan / la dulce asonancia*
 - c. [Tonadilla] *Cuando bajas a las pajas / Niño mío bien se ve*
 - d. [Coplas] *Un escrúpulo, Señor / me aflige, pues no cené*
- 8. Villancico VIII
 - a. [Estribillo] *Alegres pastores / zagalas discretas*
 - b. [Coplas] *Pues el Niño chiquitito / tan bonito ver se deja*
- 9. Villancico IX (de los Niños)
 - a. [Introducción] *Los niños, que ya leían / en la Navidad pasada*
 - b. [Estribillo] *Muchachos a clase / la hora se pasa*
 - c. [Tonadilla] *El que Bonus, Bona, Bonum / declina, lo hará con gracia*
 - d. [Coplas] *Quien fue malo en lo pasado / si ser bueno quiere, y ansía*

05	ACC [2168]	12 p.
1756	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedrál de Cordoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo N. Sr. este año de 1756/ Puestos en musica por Don Juan Manuel Gaytan, y Artiaga, Capellan perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	Impresos en Cordoba: En la calle de la Librería por Antonio Serrano, y Diego Rodriguez
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El abogado del cielo)
 - a. [Introducción] *Entre las lobregueces de la culpa / a funesta prisión, oscuro arresto*
 - b. [Recitado] *Soberano Señor omnipotente / ante tu majestad parezco, y digo*
 - c. [Aria] *Sentencia, que es tan justa / sin visos de falacia*
 - d. [Coros] *Por presentada: trasladó a la parte / del fiero Luzbel: y responda éste o no*

- e. [Recitado] *Señor, pues son tus obras de justicia / y el hombre ingrato tus favores vicia*
- f. [Aria] *Si es la justicia / en ti atributo*
- g. [Hacen todos los instrumentos la Salve]
- h. [Recitado a dúo] *¿Quién es Señor el hombre? / es un gusano*
- i. [Aria a dúo] *¿Quién sino tú, mi amado / quién sino tú, mi Dueño*
- j. [Arrastre] *Y pues ya ha llegado el ansiado consuelo / bajando veloz, descendiendo sin pausa*
- k. [Copla] *Como de una abogada es hijo hermoso / el divino Monarca, Rey supremo*
- l. [Arrastre] *Y pues ya ha llegado el ansiado consuelo / bajando veloz, descendiendo sin pausa*
- **PRIMER NOCTURNO**
 - 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Detente, oh viador, mira, repara / en un pesebre, maravilla nueva*
 - b. [Coplas] *Aquel Señor a quien estrecho viene / del globo celestial toda la esfera*
 - 2. Villancico II
 - a. [Introducción] *La fiesta de volatines / en esta noche es muy propia*
 - b. [Estríbillo] *Ea, pastores, venid a la fiesta / que el tan tarantán de la caja redobla*
 - c. [Coplas] *Que es ver echar dos mil reales / a un presumido en su ropa*
 - 3. Villancico III
 - a. [Recitado] *Racional ovejuela, que has clamado / por lograr tu pastor enamorado*
 - b. [Aria] *Si tu cayado / pastor gracioso*
- **SEGUNDO NOCTURNO**
 - 4. Villancico IV
 - a. [Introducción] *Viendo, que el Niño en Belén / nace a construir su templo*
 - b. [Estríbillo] *Al trabajo, al trabajo, alarifes / a la obra, a la obra canteros*
 - c. [Coplas] *En Belén, casa noble / de providencia, siendo*
 - 5. Villancico V
 - a. [Recitado] *Ceda el temor, felices moradores / del ámbito leal de esta montaña*
 - b. [Aria] *Dar previene generoso / hoy, que viene misterioso*
 - 6. Villancico VI
 - a. [Introducción] *Como es Pascual tan antiguo / en los montes de Judea*
 - b. [Estríbillo] *Pues entren corriendo / y en tanta aflicción*
 - c. [Juguete] *¿Por qué llevan tantos brutos / peluquín, y pelucón*
 - d. [Coplas] *¿Por qué andan tantos caballos / vestidos con perfección*
- **TERCER NOCTURNO**
 - 7. Villancico VII
 - a. [Estríbillo] *¿Por qué lloras, mi amado? / ¿Por qué mi Cielo?*

- b. [Coplas] *En tu llanto vinculan / nuestros deseos*
8. Villancico VIII
- a. [Estribillo] *A la divina Pastora / que en sólo un manso Cordero*
- b. [Pastorela] *Una pastorelita / bien cantadita*
- c. [Coplas] *Venga a este portalito / mi ganadillo*
9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
- a. [Introducción] *Como los niños del coro / en Belén su papel hacen*
- b. [Estribillo] *Ea, muchachos / vamos con aire*
- c. [Seguidillas] *Es-Tecla-Bela-Mantesillo-Ramales / Es-por-que-mis-so-corros-ven-gana-mares*
- d. [Coplas] *Si-so-loco-monada-so-ya-tu-vista / di-por-queso-lama-dotan-tome-miras*

06	ACC [2168]	12 p.
1757	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba, en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo Ntro. Señor este año de 1757/ Puestos en musica por Don Juan Manuel Gaytan y Artiaga, Capellán perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	Con licencia. Impresos en Córdoba: En la calle de la Librería, por Diego Rodriguez
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El Sr. que al hombre ofrece sillería celestial)
 - a. [Introducción] *¡Hasta cuándo, Arquitecto de la gloria / permitirás, que tu afligido pueblo*
 - b. [Recitado] *Oh, Señor, que en la esfera colocaste / supremo augusto solio, que labraste*
 - c. [Aria] *¡Cuándo, mi Amado / cuándo, mi Dueño*
 - d. [Recitado] *Mortal, pues que te miras desterrado / del coro, que por ti Dios ha criado*
 - e. [Aria] *Cual corre ciervo herido / ya su rival vencido*
 - f. [Tocan los instrumentos una canción]
 - g. [Recitado a dúo] *¡Qué es esto, gran Señor! / ¡Yo estoy pasmado!*
 - h. [Aria] *Alternen las aves / canciones suaves*
 - i. [Recitado] *Y pues que nuestro Bien ya se evidencia / cuando en Bethleen la suma omnipotencia*
 - j. [Arrastre] *Celebren sonoras trompas / obsequie clarín real*
 - k. [Copla] *Renueve el hombre sus potencias todas / no ya en lo envejecido forme asiento*
 - l. [Al arrastre] *Celebren sonoras trompas / obsequie clarín real*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I

- a. [Estribillo] *Por qué lloras, suspiras, clamás, sientes / afligida mortal naturaleza*
- b. [Coplas] *En un pajizo catre, entre dos brutos / para tu eterno bien, se manifiesta*
2. Villancico II
 - a. [Recitado] *Oh, rubicundo grano, cuya gracia / es dulce néctar, que al hambriento sacia*
 - b. [Aria] *Es mi hambre en tanto grado / que algún día, Niño amado*
3. Villancico III
 - a. [Estribillo] *Vaya de fiesta / vaya con aire*
 - b. [Tonadilla] *Pues que te duermes con celos / Niño de mi corazón*
 - c. [Coplas] *Parece que no es bien hecho / que se nos duerma el pastor*
- SEGUNDO NOCTURNO
 4. Villancico IV
 - a. [Introducción] *Pascuala, que a las pastoras / que en su cabeza da pruebas*
 - b. [Estribillo] *Vaya, Pascuala / no quiero, ea*
 - c. [Pastorela] *Vaya una pastorela / como unas flores*
 - d. [Coplas] *Si eres pastor hermoso / de otro ganado*
 5. Villancico V
 - a. [Introducción] *Dos lógicos de Mancera / teólogos de Vesana*
 - b. [Estribillo] *Aparte, despejen / que llegan, que salen*
 - c. [Coplas] *Como digo, por la fruta / se ve el árbol; trigo nace*
 6. Villancico VI
 - a. [Recitado] *En aquel valle oscuro, que sombrío / siempre fue centro de del helado frío*
 - b. [Aria] *Cual salta de gozo / feliz avecilla*
- TERCER NOCTURNO
 7. Villancico VII
 - a. [Recitado a 3] *En el establo, que en aquel otero / libra el ganado del temporal fiero*
 - b. [Aria a 3] *Llegue en amante júbilo / el corazón letífico*
 8. Villancico VIII
 - a. [Introducción] *Un músico mixti fori / que en tres meses que ha estudiado*
 - b. [Estribillo] *Antón, no te detengas, entra pues / ad sum*
 - c. [Coplas] *Si yo arrastrando los pies / te hiciera mil besamanos*
 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Como ya es cosa de moda / hablar variedad de lenguas*
 - b. [Estribillo] *Vamos, muchachos / vamos a ellas*
 - c. [Seguidilla] *Muchos, Niño, nos hablan / lengua francesa*
 - d. [Coplas] *Que faite petit Enfan / lis blanc, oeviller*

07	ACC [2168]	12 p.
1758	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la	Impresos en Córdoba:

	Santa Iglesia Cathedral de Córdoba en los Maytines del Santo Nacimiento de Cristo Nuestro Señor, este año de 1758/ Puestos en música por Don Juan Manuel Gaytan y Artiaga, Capellán perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	En la calle de la Librería por Antonio Serrano, y Diego Rodríguez
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada Con orla tipográfica y viñeta xilográfica que representa el Nacimiento. Marca tipográfica al final del texto.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (La libertad de Israel y muerte de faraón)
 - a. [Introducción] *Llorando entre nocturnas lobregueces, llorando / sintiendo el más penoso cautiverio, sintiendo*
 - b. [Recitado] *Oh gran Dios de Israel, cuando tu gracia / vertiendo gracia sobre el pueblo amado*
 - c. [Aria] *¡A quién, sino a tu gracia / gracia, que el alma sacia*
 - d. [Coros] *Tus llantos, tus ayes, tus penas, tus ansias / Oh pueblo escogido del sumo Señor*
 - e. [Recitado] *Ingrato, alevé, injusto, fermentado / duro de corazón, pueblo atrevido*
 - f. [Aria] *Cual sierpe valiente / que fuego inclemente*
 - g. [Coros] *Egipcios corred, que Israel se retira / egipcios volad, que se huye Israel*
 - h. [Recitado] *Lúcidos militares escuadrones / que en servirme fundáis vuestros blasones*
 - i. [Tocan los instrumentos una marcha]
 - j. [Coros] *Victoria por el Dios de las alturas / que al duro faraón, y sus secuaces*
 - k. [Recitado a dúo] *¿Qué te ha movido Dueño soberano / para poner a tu favor mi mano?*
 - l. [Aria a dúo] *Por ti soy elevado / por ti soy sumergido*
 - m. [Recitado] *Y si en catre pajizo, augusto solio / Niño muy hombre por mi bien formó*
 - n. [Arrastre] *Dulces angélicos labios / terrestre, sonora voz*
 - o. [Copla] *Las perlas, que derramas Niño hermoso / son el bermejo mar, donde encontró*
 - p. [Al Arrastre] *Dulces angélicos labios / terrestre, sonora voz*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Los cielos solemnizan / la más sagrada unión*
 - b. [Coplas] *En la mitad de la noche / se descubre sin horror*
 2. Villancico II
 - a. [Introducción] *Cuatro mozelas de a quince / dieces de eneros a cuestas*

- b. [Estribillo] *Cuatro figuras / las más reverendas*
 - c. [Coplas] *Lo que yo quiero Señor / es que me alivies las penas*
- 3. Villancico III
 - a. [Recitado] *En denegridas, atezadas sombras / el nocturno silencio caminaba*
 - b. [Aria] *Las sombras fallecen / las nieblas perecen*
- SEGUNDO NOCTURNO
 - 4. Villancico IV
 - a. [Estribillo] *Vaya de pastorela / de vaya, vaya*
 - b. [Coplas] *A repartir mil bienes / sé que has bajado*
 - 5. Villancico V
 - a. [Recitado] *Gila, Bato, pastoras y pastores / hasta ahora no supe yo de amores*
 - b. [Aria] *Qué gracia, pastoras / qué gloria, pastores*
 - 6. Villancico VI
 - a. [Estribillo] *Tonadilla pastores / échala luego*
 - b. [Tonadilla] *No es mucho, que el mundo premie / cortesías de ignorante*
 - c. [Coplas] *Letra menuda del sabio / no hace viso reparable*
- TERCER NOCTURNO
 - 7. Villancico VII
 - a. [Estribillo] *El Amor ha nacido / desnudo y pobre*
 - b. [Coplas] *A un Señor enamorado / sin duda no corresponde*
 - 8. Villancico VIII
 - a. [Introducción] *Los pastores esta noche / pensando pasarla buena*
 - b. [Estribillo] *Vaya zagales, vaya / vaya de fiesta*
 - c. [Coplas] *Soy doctor en medicina / y he de volverme muy presto*
 - 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Viendo los niños del coro / que el don de lenguas pasado*
 - b. [Estribillo] *Vaya de tonadilla / vaya muchachos*
 - c. [Tonadilla] *Desde el pesebre el Niño / con mil primores*
 - d. [Coplas] *Tan fino en la de auxiliis / lees questiones*

08	BNE [VE/1327-1 (González Palencia)]	12 p.
1763	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedrâl de Córdoba, en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Cristo Nuestro Señor Jesu:Christo, este año de 1763. / Puestos en musica por Don Juan Manuel Gaytan, y Artíaga, Capellan perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia Cathedrâl	Con licencia en Cordoba: En el Colegio de Nuestra Señora de la Assumpcion, por Francisco Villalòn
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica y viñeta xilográfica que representa el Nacimiento		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El José salvador del universo)
 - a. [Introducción] *Desdichada nación, pueblo afligido / que sin pan, para un ay no tiene aliento*
 - b. [Recitado] *¡Oh! Inefable poder, cuyos empeños / si al insensible barro dieron alma*
 - c. [Aria] *Sosiega tus temores / aleve, ingrato, infiel*
 - d. [Coreado] *Y así confiados / sin susto, sin miedo*
 - e. [Recitado] *Pues hallarse no puede en todo el mundo / quien tu saber iguale tan profundo*
 - f. [Aria] *Y en señal de tu poder / sobre mi carroza real*
 - g. [Coreado] *Ninguno sea osado a contravenir / del sabio ministro, al imperio y voz*
 - h. [Los instrumentos tocan una marcha]
 - i. [Recitado a dúo] *¡Ay! Jesús: ¡Ay! Señor, Dios de venganza / vamos: ¿Qué temes? Di, con confianza*
 - j. [Aria] *Yo temo tu grandeza / yo abrazo tu bajeza*
 - k. [Arrastre] *Pues cese ya el gemido / suspéndase el lamento*
 - l. [Copla] *Ya de José al nombre misterioso / un Niño pequeñito le dio aumento*
 - m. [Al Arrastre] *Pues cese ya el gemido / suspéndase el lamento*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Alerta, alerta, pastores / hola digo, despertad*
 - b. [Coplas] *El invierno y primavera / juntos en el campo están*
 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *¿De qué lloras mi Dios? ¡Ay! vida mía / no es razón, que tú llores, y yo ría*
 - b. [Aria] *¡Ay! Dios amoroso / ¡Ay! Niño lloroso*
 3. Villancico III
 - a. [Introducción] *Como Dios reparte dones / y por dar, Dios se llamó*
 - b. [Estríbillo] *Vengan en buena hora / con su petición*
 - c. [Coplas] *Señor, supuesto que Adán / vuelto al revés, nada dio*
- SEGUNDO NOCTURNO
 4. Villancico IV
 - a. [Introducción] *Al modo de tonadilla / se oye en el campo un concierto*
 - b. [Estríbillo] *Atendamos todos / todos escuchemos*
 - c. [Tonadilla] *¿Está acaso por aquí / un Niño gracioso y bello?*
 - d. [Tonadilla al unísono] *¿Está acaso por aquí / un Niño gracioso y bello?*
 - e. [Coplas] *Él, cual león, es valiente / Él es manso, cual cordero*
 5. Villancico V
 - a. [Recitado] *Divino pastorcico / por qué de majestad la gala dejas*
 - b. [Aria] *Ovejuela que caminas / entre cardos y entre espinas*
 6. Villancico VI (de un Patán)
 - a. [Introducción] *Abrirse señores / y darme lugar*
 - b. [Estríbillo] *Déjenlo venir / permítanlo entrar*

- c. [Recitado] *Decidme, Niño hermoso / sin andar por rodeos*
- d. [Estríbillo] *Déjenlo venir / permítanlo entrar*
- e. [Coplas] *Bien jecho está, lo que está jecho / que ya no vuelvo atrás*
- TERCER NOCTURNO
 - 7. Villancico VII (Pastorela)
 - a. [Introducción] *La noche se va pasando / sin algo de Pastorela*
 - b. [Estríbillo] *Ea, vaya, zagalita / zagalita, vaya, ea*
 - c. [Pastorela] *¡Oh! mi Niño / y mi cariño*
 - d. [Pastorela al unísono] *¡Oh! mi Niño / y mi cariño*
 - e. [Coplas] *¿Por qué lloras, pecadora / cuyas cuitas tú las quitas?*
 - 8. Villancico VIII
 - a. [Introducción] *Un pobre inocente / que en Belén bailó*
 - b. [Estríbillo] *Que pase adelante / con su relación*
 - c. [Coplas] *El mundo abenicio / dicen que enfermó*
 - 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Como el Niño desde el cielo / ha dado un salto a la paja*
 - b. [Seguidillas] *Pues vaya compañeros / de saltos vaya*
 - c. [Coplas] *Yo no salto hacia arriba / que una desgracia*

09	ACC [2168]	12 p.
1765	Letras de los villancicos, que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba, en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Christo Señor Nuestro. Este año de 1765. / Puestos en musica por Don Juan Manuel Gaytan, y Artiaga, Presbytero, Capellan perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	En Córdoba, con las licencias necesarias: En el Colegio de Ntra. Sra. de la Assumpcion, por Joseph Criado, y Esquivel
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica y viñeta xilográfica que representa el Nacimiento		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El príncipe esposo)
 - a. [Introducción] *Escuchad mis gemidos / si compasión tenéis, los pueblos todos*
 - b. [Recitado] *Mi padre, mi primer noble ascendiente / fue dichoso, feliz, rey, soberano*
 - c. [Aria] *Deja que llore, deja / mi triste, adversa suerte*
 - d. [Coreado] *Tan tristes, tan tiernos ayes y suspiros / penetren y ablanden los celestes globos*
 - e. [Recitado] *Naturaleza triste / si el reino, patria y padre, tú perdiste*
 - f. [Aria] *Levanta, levanta / tu cuello oprimido*
 - g. [Coreado] *Resuenen los valles, repitan los montes / los ecos alegres del clarín sonoro*

- h. [Aquí la Tocata]
- i. [Recitado a dúo] *¿Dónde estás infeliz naturaleza? / sumergida en el mar de mi tristeza*
- j. [Aria a dúo] *Ven, ven, Esposa mía / tu esclava ser blasono*
- k. [Arrastre] *Enjuga tu llanto / y lava tu rostro*
- l. [Copla] *Haciéndose el Verbo carne / encontró Dios sabio el modo*
- m. [Al Arrastre] *Enjuga tu llanto / y lava tu rostro*
- **PRIMER NOCTURNO**
 - 1. Villancico I (Ex Lectione 1. Primi Noct.)
 - a. [Estríbillo] *Pastores que veláis / con cuidadoso afán*
 - b. [Coplas] *Señor, en hora buena / los hombres alumbrad*
 - 2. Villancico II (Ex Lect. 2. Primi Noct.)
 - a. [Recitado] *Ingrato habitador del pueblo santo / que con tanta malicia*
 - b. [Aria] *Consuélate, lloroso / amado pueblo mío*
 - 3. Villancico III (Ex Lect. 3. Primi Noct)
 - a. [Introducción] *Un personaje, que ha años / por intérpretes hablaba*
 - b. [Estríbillo] *Atentos oigamos / sus dulces palabras*
 - c. [Coplas] *Yo mismo vengo en persona / y el redimirte es la causa*
- **SEGUNDO NOCTURNO**
 - 4. Villancico IV (Ex Lect. 1. Sec. Noct)
 - a. [Estríbillo] *No, no, no llores más / que ya ha llegado el día*
 - b. [Coplas] *Justo desconsolado / deja de suspirar*
 - 5. Villancico V (Ex Lect. 2. Sec. Noct.)
 - a. [Recitado] *Con un pasmoso ardid, nueva batalla / sin armas, sin furor, con paz, sin gente*
 - b. [Aria] *Campeón valiente y diestro / sin igual sabio Maestro*
 - 6. Villancico VI (de Tonadilla) (Ex Lect. 3. Sec. Noct.)
 - a. [Introducción] *Un pastor que en otro tiempo / estudió nominativos*
 - b. [Estríbillo] *Que la entone, pero atienda / a lo sagrado del sitio*
 - c. [Tonadilla] *Adán nos dejó en herencia / manchado y roto un vestido*
 - d. [Coplas] *Dejemos el hombre viejo / sus manías y delirios*
- **TERCER NOCTURNO**
 - 7. Villancico VII (de Pastorela) (Ex Lect. 1. Terti. Noct.)
 - a. [Introducción] *Como oyeron que Belén / casa de pan se interpreta*
 - b. [Estríbillo] *Es preciso que el juguete / esté de muy buena idea*
 - c. [Pastorela] *Belén, sagrada casa / donde al mendigo*
 - d. [Coplas] *Un Niño soberano / baja del cielo*
 - 8. Villancico VIII (Ex Lect. 2. Terti. Noct.)
 - a. [Recitado] *Corderilla, que huyes del rebaño / y en medio de la noche triste, oscura*
 - b. [Aria] *Ovejita mía / vuélvete a mi grey*
 - 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro) (Ex Lect. 3. Terti. Noct.)
 - a. [Introducción] *Los muchachos que han oído / en la lección decir Verbo*
 - b. [Estríbillo] *Es linda disputa / es buen pensamiento*

- c. [Tonadilla] *Aunque de un Verbo hablamos / que es Verbo eterno*
d. [Coplas] *El Verbo se conjuga, sí / según yo entiendo*

10	BNE [VE/1327-2 (González Palencia)] y [VE/1327-23 (González Palencia)]	12 p.
1766	Letras de los villancicos, que se han de cantar en los Solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu:Christo, en esta Santa Iglesia Cathedral de Cordoba. Año de 1766. / Puestos en musica por D. Juan Manuel Gaytan, y Artiaga, Capellán perpetuo de la Sangre, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia	En Cordoba, con las licencias necesarias: En la imprenta de Juan Rodriguez, calle de la Librería, por Antonio Serrano
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica. Marca tipográfica al fin del texto		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDIA (Dios y hombre remedio del pecado)
 - a. [Introducción] *Atrevido, insolente, ingrato, aleve / que contra tu Señor te has revelado*
 - b. [Recitado] *Del hombre la malicia / provoca hasta lo sumo mi Justicia*
 - c. [Aria] *De la misma mano / que le dio la vida*
 - d. [Coreado] *Detened el golpe / mi Dios, esperad*
 - e. [Recitado] *¿Y quién ha de volver a un Dios airado / el honor, que la culpa le ha quitado?*
 - f. [Aria] *Mas cese ya tu llanto / amado pueblo mío*
 - g. [Coreado] *Al arma, a la lid, justicia y bondad / y arbitre la ciencia los medios de paz*
 - h. [Aquí la tocata]
 - i. [Recitado a dúo] *Oh inefable saber, cuyo tesoro / sólo tú lo numeras: yo lo adoro*
 - j. [Aria] *Como Niño nace / se quebranta y llora*
 - k. [Arrastre] *Pueblo fugitivo / no huyas, no, no*
 - l. [Copla] *El hombre fue delincuente / el ofendido fue Dios*
 - m. [Al arrastre] *Pueblo fugitivo / no huyas, no, no*
- PRIMER NOCTURNO
 - 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Tus llantos, tus lamentos / tus ansias, tu dolor*
 - b. [Coplas] *En pobre tosco albergue / se mira un hombre Dios*
 - 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *¡Tú, mi Dios, entre pajas! / ¡Tú entre brutos!*
 - b. [Aria] *Sobre las pajas / tu amor se entiende*
 - 3. Villancico III
 - a. [Introducción] *Pascual está aquí, señores / bosando gusto y solaz*
 - b. [Estríbillo] *¿Qué esto, Pascual, amigo? / ¿tanto bueno por acá?*
 - c. [Tonadilla] *Esta noche, a media noche / se abrió el cielo par en par*

- d. [Tonadilla al unísono] *Esta noche, a media noche / se abrió el cielo par en par*
 - e. [Coplas] *El cielo se vino abajo / porque hasta a Dios vio bajar*
- SEGUNDO NOCTURNO
 - 4. Villancico IV
 - a. [Recitado] *Oh, Dios inmenso que humanado / viniste apasionado*
 - b. [Aria] *¡Oh, mi Dios! / ¡Oh, mi amante!*
 - 5. Villancico V
 - a. [Introducción] *Como el Niño gime y llora / pastores y pastorcillas*
 - b. [Estríbillo] *Si es dulce y sabrosa / si es salada y viva*
 - c. [Tonadilla] *Ovejuela extraviada / que vas sola y perdidita*
 - d. [Tonadilla al unísono] *Ovejuela extraviada / que vas sola y perdidita*
 - e. [Coplas] *Ovejita que ignorante / no ves a dónde caminas*
 - 6. Villancico VI
 - a. [Estríbillo] *Mi-Sol-fa-vor te pido / re-mi-so sí yo he sido*
 - b. [Coplas] *De tus ojos son los rayos / lágrimas y resplandor*
- TERCER NOCTURNO
 - 7. Villancico VII
 - a. [Estríbillo] *A la divina pastora / que en solo un manso cordero*
 - b. [Pastorela] *Una pastorelita / bien cantadita*
 - c. [Coplas] *Venga a este portalillo / mi ganadillo*
 - 8. Villancico VIII
 - a. [Recitado] *¿De qué tiembles mi bien? / di, Niño mío*
 - b. [Aria] *Mi vida, mis ansias / mi centro, mi bien*
 - 9. Villancico IX (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Los niños de coro a rato / que afinan sus gargantillas*
 - b. [Estríbillo] *Tum-tum-viva-viva / salgamos, gritemos*
 - c. [Víctor en Seguidillas] *Viva el Niño valiente / eternas vidas*
 - d. [Coplas] *Es mi Niño muy guapo / pues su venida*

10	BNE [VE/ 1327-5 (González Palencia)]	12 p.
1770	Letras de los villancicos que se han de cantar, en los solemnes Maytines del Nacimiento de nuestro Señor Jesu-Cristo, en esta santa Iglesia Cathedrál de Córdoba. Año de 1770 / Puestos en musica por D. Juan Manuel Gonzalez Gaytán, y Artiaga, Capellàn perpetuo de San Acacio, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia Cathedrál.	En Cordoba: en la oficina de Juan Rodríguez, calle de la Librería
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDIA (La vara y flor de Jesé)
 - a. [Introducción] *Oscura, triste estancia / mansión de lobreguez*

- b. [Recitado] *Ya, triste pueblo, fiel cuanto afligido / próximo esperar puedes el consuelo*
- c. [Aria] *El aire débil / de tus suspiros*
- d. [Coreado] *¿Cuándo con fiel apresto...presto / veremos sin temores...flores...*
- e. [Recitado a dúo] *¿Cuándo, Señor, veremos sin desvío / ser rocío de luz vuestro rocío?*
- f. [Aria a dúo] *La prometida / la misteriosa*
- g. [Coreado] *Albricias, albricias, que ya nuestros ojos / ver logran alegres la flor de Israel*
- h. [Tocan los instrumentos una canción]
- i. [Recitado] *Oh, raíz de Jesé graciosa y rara / que haces subir la misteriosa vara*
- j. [Aria] *Rómpete presto / capullo amado*
- k. [Recitado] *Ya el capullo sus hojas extendiendo / lirio se ve la flor, que se va abriendo*
- l. [Arrastre] *Y pues en flor se nos muestra / la misma luz de Israel*
- m. [Copla] *Aquel espíritu puro / que habló en la zarza de Horeb*
- **PRIMER NOCTURNO**
 - 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Montañas de Belén / campañas de Judá*
 - b. [Coplas] *Campos de Belén dichosos / ¿Qué tenéis que desear...*
 - 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *¿Tú en el suelo, mi bien? ¿Tú en esta suerte? / siendo tú aquel Dios grande, aquel Dios fuerte*
 - b. [Aria] *Tú, mi bien querido / Tú, mi Niño amado*
 - 3. Villancico III (de Tonadilla)
 - a. [Estríbillo] *A la bella agraciada / flor de los campos*
 - b. [Tonadilla] *Dicen, que flor hermosa / naces del campo*
 - c. [Coplas] *Al rigor de la nieve / naces temblando*
- **SEGUNDO NOCTURNO**
 - 4. Villancico IV (a 3)
 - a. [Estríbillo] *¡Jesús! ¡Qué milagro! / ¡Jesús! ¡Qué portento!*
 - b. [Coplas] *Ya es posesión feliz / aquel bien prometido*
 - 5. Villancico V
 - a. [Recitado] *Sagrada, bella, celestial María / salva en flor, que por fruto nos da el día*
 - b. [Aria]
 - 6. Villancico VI (de Pastorela)
 - a. [Introducción] *Pastorela de flores / Niño, te traigo*
 - b. [Estríbillo] *Cántala, serranilla / canta con garbo*
 - c. [Pastorela] *Flor del campo te nombras / Niño querido*
 - d. [Coplas] *Que tú seas, bien mío / por tus amores*
- **TERCER NOCTURNO**
 - 7. Villancico VII (de Tonadilla)

- a. [Introducción] *Un zagal viene con gana / de dar noticias al Niño*
 - b. [Estribillo] *Ya, oírle queremos / su fiero exorcismo*
 - c. [Tonadilla] *¡Ay! Mi bien, como siento / que hayas venido*
 - d. [Coplas] *Pobre, pero flor bella / veo que has nacido*
8. Villancico VIII
- a. [Recitado] *De María especial, dueño dichoso / esposo casto y fiel cuanto amoroso*
 - b. [Aria] *Hoy, que te ha nacido / el Hijo querido*
9. Villancico IX (para los Niños del Coro)
- a. [Introducción] *Muchachos, aquí que el Niño / este año nace flor*
 - b. [Estribillo] *Ea, cantemos / prestito, alón*
 - c. [Seguidilla] *Pues a pintar al hombre / nuevo tú vienes*
 - d. [Coplas] *Ya que el primero llego / Niño querido*

11	BNE [VE/1192-30 Enc. Cartón], [VE/1327-6 (González Palencia)] y [VE/1308-127. Ejemplar incompleto, falta la portada y página 11. (Barbieri)]	12 p.
1771	Letras de los Villancicos, que se han de cantar, en los Solemnes Maytines del Nacimiento de nuestro Señor Jesu-Christo, en esta santa Iglesia Cathedrál de Córdoba, año de 1771. / Puestos en musica por D. Juan Manuel Gonzales Gaytàn, y Artiaga, capellàn perpetuo de San Acacio y Maestro de Capilla de dicha santa Iglesia Cahedrál	Con licencia en Córdoba, en la oficina de Juan Rodríguez, calle de la Librería
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El Príncipe deseado)
 - a. [Introducción] *¿Hasta cuándo Señor, la porción bella / de aqueste pueblo, afán de tu cuidado...*
 - b. [Recitado] *¿Cuándo aquella promesa, oh Dios amado / que a Jacob compasivo hizo tu agrado...*
 - c. [Aria] *Nazca amoroso / Príncipe justo*
 - d. [Coreado] *La común rogativa apresura / y aviva las ansias de afectos postrados*
 - e. [Recitado a dúo] *Baja, Señor, y manifiesta amante / a este pueblo, que clama tu semblante*
 - f. [Aria a dúo] *Viva el amado / viva el amante*
 - g. [Coreado] *Y pues ya vuestros fieles suspiros / lamentos y quejas al cielo han llegado*
 - h. [Tocata de instrumentos]
 - i. [Recitado] *Ven, Señor, ven mi bien y dueño amado / Príncipe de las gentes deseado*

- j. [Aria] *Como el ciervo sediento / corre al agua violento*
- k. [Recitado] *Feliz pueblo, alegre y venturoso / más que todos feliz y más dichoso*
- l. [Arrastre] *Hijos de Sión felices / en vuestro Rey alegrados*
- m. [Copla] *Del monte del Testamento / hoy baja una piedra al llano*
- **PRIMER NOCTURNO**
 - 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Pastores a Belén / zagales de Judá*
 - b. [Coplas] *Venid a Belén, pastores / veréis con blando solar*
 - 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *Hermoso Niño mío / que siendo fuego, muerto estás de frío*
 - b. [Aria] *Ya, Niño mío / ya, dulce dueño*
 - 3. Villancico III (de Tonadilla)
 - a. [Introducción] *Pastores y zagalejas / a mí que traigo tonada*
 - b. [Tonadilla] *¿Por qué lloras, mi vida / si en esta estancia...*
 - c. [Coplas] *No llores, no, mi cielo / siendo monarca*
- **SEGUNDO NOCTURNO**
 - 4. Villancico IV (a 3)
 - a. [Estríbillo] *Dinos, mi vida / dinos, mi amor*
 - b. [Coplas] *Si como fuego has nacido / y un pesebre te albergó*
 - 5. Villancico V
 - a. [Recitado] *Soberana Señora / que a media noche nacarada aurora*
 - b. [Aria] *Si en noche fría / desgaja el cielo*
 - 6. Villancico VI (de Pastorela)
 - a. [Introducción] *¡Qué dolor! ¡Qué congoja! ¡Qué susto!*
 - b. [Pastorela] *Como eres este año / Príncipe augusto*
 - c. [Coplas] *Como Príncipe grande / de gran nobleza*
- **TERCER NOCTURNO**
 - 7. Villancico VII
 - a. [Introducción] *Como el Príncipe ha nacido / que esperaba el universo*
 - b. [Coplas] *Adán viene aquí humillado / su indulto, Señor, pidiendo*
 - 8. Villancico VIII
 - a. [Recitado] *Sagrado José mío / que en noche tan oscura, y de tal frío*
 - b. [Aria] *¡Qué pena! ¡Qué quebranto! / tendrías, José santo*
 - 9. Villancico IX (para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Como los niños del coro / están tan anchos y huecos*
 - b. [Estríbillo] *Vamos, amigos / graves y serios*
 - c. [Seguidillas] *Miel yo le traigo al Niño / porque pidiendo*

12	BCC [0119-5-28]	12 p.
1772	Letras de los Villancicos que se han de cantar en los Solemnes Maitines del Nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo, en esta Sta. Iglesia Catedral de Córdoba, año de 1772 / Puestos en música por D. Juan Manuel Gaitán y Arteaga, Capellán Perpetuo de San Acacio y	Córdoba: En la Oficina de Juan Rodríguez, Calle de la Librería / Juan Rodríguez

	Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia Catedral	
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El divino Josué y tierra de promisión)
 - a. [Introducción] *Albricias, albricias / Oh pueblo de Dios*
 - b. [Recitado] *Desconocido pueblo, vil, ingrato / que dudas de mi amor y de mi trato*
 - c. [Aria] *Generación ingrata / a quien asisto fino*
 - d. [Coreado] *Cansadas familias, que en cuarenta años / de larga, penosa peregrinación*
 - e. [Recitado a dúo] *¿Hasta cuándo, Señor, nuestra esperanza / llorará el tardo pie de la bonanza?*
 - f. [Aria a dúo] *Con tu asistencia / Dios poderoso*
 - g. [Coreado] *Y pues ya de los ruegos movido / a Josué nombra por jefe el Señor*
 - h. [Tocata de instrumentos]
 - i. [Recitado] *Amados israelitas ya dichosos / felices peregrinos venturosos*
 - j. [Aria] *Camina, Oh pueblo amado / que del Jordán los senos*
 - k. [Recitado] *Ya el Jordán en sus ondas desiguales / hace obediente muros de cristales*
 - l. [Arrastre] *Pueblo de Israel / tu gozo llegó*
 - m. [Copla] *Aquel Señor, que en sombras y figuras / por sus profetas a su pueblo habló*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I
 - a. [Estríbillo] *Pastores, pastores / el sueño dejad*
 - b. [Coplas] *Mortales, que vivís con la esperanza / de aquella gran promesa hecha a Abraham*
 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *Precioso Niño mío / fuego de amor, y por amor con frío*
 - b. [Aria] *Duerme, mi Bien / duerme mi Amor*
 3. Villancico III (de Tonadilla)
 - a. [Introducción] *Pues mientras el Niño vive / hemos de pasar las aguas*
 - b. [Estríbillo] *Vaya la tonadilla / vaya prestito*
 - c. [Tonadilla] *Si son tribulaciones / Niño, las aguas*
 - d. [Coplas] *Es ir con la corriente / cosa arriesgada*
- SEGUNDO NOCTURNO
 4. Villancico IV
 - a. [Estríbillo] *Zagales, pastores / qué elogio daréis*
 - b. [Coplas] *Pues veis, que por evitar / el que se llegue a perder*
 5. Villancico V

- a. [Recitado] *¡Qué lástima! ¡Qué pena!, Oh gran María / me da, señora, el verte en noche fría*
- b. [Aria] *No hallando abrigo / Oh, gran María*
- 6. Villancico VI (de Pastorela)
 - a. [Introducción] *Una pastorcilla alegre / muy preciada de discreta*
 - b. [Estribillo] *Cántela al punto / no se detenga*
 - c. [Pastorela] *Si eres, Niño, palabra / que gracia labra*
 - d. [Coplas] *Pues que tu amor declara / por cosa clara*
- TERCER NOCTURNO
- 7. Villancico VII
 - a. [Introducción] *Para que rescate al cielo / la humana naturaleza*
 - b. [Estribillo] *Venga, venga / que aquí tiene remedio*
 - c. [Coplas] *Señor, el primer hombre / que en el feliz estado tú criaste*
- 8. Villancico VIII
 - a. [Recitado] *Amado José mío / que en tan penosa noche*
 - b. [Aria] *En portal pobre / rudo y deshecho*
- 9. Villancico IX (para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Como los niños del coro / ven que el Niño a buscar viene*
 - b. [Estribillo] *Echemos la china / y el Niño la tenga*
 - c. [Coplas] *Al colegio a esconderse / todos se vayan*

13	BNE [VE/1327-7 (González Palencia)]	12 p.
1774	Letras de los Villancicos, que se han de cantar, en los Solemnes Maytines del Nacimiento de nuestro Señor Jesu-Christo, en esta santa Iglesia Cathedrál de Cordoba, año de 1774. / Puestos en musica por D. Juan Manuel Gonzalez Gaytàn y Artiaga, capellàn perpetuo de San Acacio, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia Cathedrál	Con licencia en Cordoba: en la oficina de Juan Rodríguez, Calle de la Librería
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El Pan del Cielo en Belén, que da al mundo vida y paz)
 - a. [Introducción] *Viadores de este mundo / que en incesante afán*
 - b. [Recitado] *¡Oh! Llegue venturoso / feliz, dichoso día*
 - c. [Aria] *Cuando amoroso / mi Dios amado*
 - d. [Coreado] *Clama, clama, no ceses, ¡oh! pueblo / a quien del engaño suave es el pan*
 - e. [Recitado a dúo] *¡Ay! ¡qué angustia! ¡Señor, todo fallece / si tu clemencia no se compadece!*
 - f. [Aria a dúo] *Si ves, que soy tu hijo / y que pido alimento*

- g. [Coreado] *Albricias, albricias, mortales, que empieza / el cielo a romperse con blando solaz*
- h. [Tocata de instrumentos]
- i. [Recitado] *Desciende Pan divino / ven de la gloria a socorrerme fino*
- j. [Aria] *Si el mundo muere / por un bocado*
- k. [Recitado] *Ya del cielo se rompen las esferas / y en tropas de querubes muy ligeras*
- l. [Arrastre] *Mortales, vivid, vivid / alegraos y alentad*
- m. [Copla] *De aquel rocío, que daba / Dios a su pueblo en maná*
- PRIMER NOCTURNO
 - 1. Villancico I
 - a. [Introducción] *¿Qué es esto, Israel? / ¿Qué es esto, Judá?*
 - b. [Coplas] *Aquella voz, que en fuego convertida / supo en Horeb arder, y no quemar*
 - 2. Villancico II
 - a. [Recitado] *Niño adorado, cuya faz divina / (flor a quien el diciembre no extermina)*
 - b. [Aria] *Si tu cuidado / Niño querido*
 - 3. Villancico III (de Tonadilla)
 - a. [Introducción] *Como Belén se interpreta / casa de pan, se ha venido*
 - b. [Estribillo] *Vaya, comience / vaya el tonillo*
 - c. [Tonadilla] *Si eres grano y harina / a un tiempo mismo*
 - d. [Coplas] *Aquella vil culebra / del paraíso, dueño*
- SEGUNDO NOCTURNO
 - 4. Villancico IV (a 3)
 - a. [Introducción] *No se queje, no / no se queje Adán*
 - b. [Coplas] *No se queje Adán, pues supo / que era la fruta mortal*
 - 5. Villancico V
 - a. [Recitado] *Dulcísima Señora de mi vida / nave, que el mar surcó y en la avenida*
 - b. [Aria] *Si al anunciarte: / Ave María*
 - 6. Villancico VI (de Pastorela)
 - a. [Introducción] *Como todas las serranas / por la falta de cosechas*
 - b. [Estribillo] *Vaya, serranas / no se detengan*
 - c. [Pastorela] *Cuando pan hoy buscamos / Niño querido*
 - d. [Coplas] *Cuando allá en el desierto / al pueblo ingrato*
- TERCER NOCTURNO
 - 7. Villancico VII
 - a. [Introducción] *Como es posito Belén / que el grano divino encierra*
 - b. [Estribillo] *Vayan llegando / no se detengan*
 - c. [Coplas] *Adán que es labrador / dice lloroso*
 - 8. Villancico VIII
 - a. [Recitado] *Qué es esto, buen José / que estás temblando*
 - b. [Aria] *José soberano / que envuelves el grano*

9. Villancico IX (para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Viendo los niños del coro / que de Belén en los campos*
 - b. [Estribillo] *Vamos amigos / vamos al grano*
 - c. [Seguidilla] *Yo a casa-nueva quiero / llevar el grano*

14	BNE [VE/1308-91 En p. 12 variante del texto recortada, correspondiente al villancico 3º(Barbieri)] y [VE/1301-12 (Gayangos)]	12 p.
1777	Letras de los Villancicos, que se han de cantar en los Solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo, en esta santa Iglesia Cathedrál de Cordoba, año de 1777 / siendo Maestro de Capilla Don Juan Manuel Gaytàn y Artiaga, capellán perpetuo de San Acasio en dicha santa Iglesia Cathedrál	Con licencia en Cordoba: en la Oficina de Juan Rodríguez, Calle de la Librería
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El místico iris)
 - a. [Introducción] *Marinero aferra / las velas amaina*
 - b. [Recitado con instrumentos] *¿Has de estar siempre airado con el hombre? / ¿Vas en el mar a sepultar su nombre?*
 - c. [Aria] *Suspende el rayo / cielo tonante*
 - d. [Coro] *Aparece, Señor, de las piedades / el arco de la paz, iris hermoso*
 - e. [Recitado con instrumentos] *Advertir al oriente / que allí una nube de rocío llena*
 - f. [Aria] *Brillante aparece / vestido de colores*
 - g. [Coro] *Pues ya la tormenta / es serenidad*
 - h. [Tocan los instrumentos una canción]
 - i. [Recitado a dúo] *Mira al arco y bendice / al Señor que lo hizo*
 - j. [Aria] *Del agua y fuego viste / su preciosa librea*
 - k. [Arrastre] *Pues de las figuras / cesaron las frases*
 - l. [Copla] *Arco de paz, iris bello / quiso el cielo se asomase*
 - m. [Al Arrastre todos] *Pues de las figuras / cesaron las frases*
- PRIMER NOCTURNO
 1. Villancico I (Lluvia)
 - a. [Estribillo] *Pastores desconsolados / de los montes de Judá*
 - b. [Coplas] *Como soberana lluvia / sobre la tierra vendrá*
 2. Villancico II (Trigo)
 - a. [Recitado] *El celeste rocío / fecundo riego, con que el cielo pío*
 - b. [Aria] *Si voraz hambre / fiera enemiga*
 3. Villancico III (Pan) (de Tonadilla)
 - a. [Introducción] *Como oyeron los pastores / el trigo que había en Belén*
 - b. [Estribillo] *Festivos , alegres / con bulla y tropel*

- c. [Tonadilla] *Vamos, pastorcitos, vamos / todos juntos a Belén*
- d. [Estríbillo] *Sí, queriditos / sí, sí, comed*
- e. [coplas] *El que de este pan no coma / vida no puede tener*
- SEGUNDO NOCTURNO
 - 4. Villancico IV (Labrador)
 - a. [Introducción] *Como de Adán las tareas / el Niño Dios ha tomado*
 - b. [Estríbillo] *Dichosa tierra / felices campos*
 - c. [Coplas] *El que tu santa palabra / escucha sólo de paso*
 - 5. Villancico V (Heredad)
 - a. [Recitado] *Jesús, José, María / que en esta humilde habitación escasa*
 - b. [Aria] *Celeste coro / la gloria canta*
 - 6. Villancico VI (Vid)
 - a. [Introducción] *Los ecos celebren / aplaudan las voces*
 - b. [Coplas] *El Niño que hoy ha nacido / es vid que da vida al hombre*
- TERCER NOCTURNO
 - 7. Villancico VII (Camino) (Pastorela)
 - a. [Introducción] *Enterados los pastores / que el Niño es camino, vienen*
 - b. [Estríbillo] *Pues que la canten / que ya la gente*
 - c. [Pastorela] *Ovejuela perdida / descarriada*
 - d. [Coplas] *Por la cumbre del monte / por los oteros*
 - 8. Villancico VIII (Caminante)
 - a. [Recitado] *Con pasos de gigante / hacia Belén se acerca un caminante*
 - b. [Aria] *Cual corre el caminante / ligero, cuidadoso*
 - 9. Villancico IX (Director) (Para los Niños de Coro)
 - a. [Introducción] *Porque los niños ignoran / cual es seguro camino*
 - b. [Estríbillo] *Ea muchachos / todos unidos*
 - c. [Seguidilla] *Oye mi Niño amado / infante bello*
 - d. [Coplas] *Entre mundanas olas / hoy perecemos*
 - e. [Estríbillo] *Ea bien mío / todos unidos*

15	BNE [VE/1308-93 (Barbieri)]	12 p.
1778	Letras de los villancicos, que se han de cantar en los Solemnes Maytines del nacimiento de nuestro Señor Jesu-Christo, en esta santa Iglesia Catedral de Cordoba, año de 1778 / Puestos en música por Don Juan Manuel Gaytán y Artiaga, capellán perpetuo de San Acacio, y Maestro de Capilla de dicha santa Iglesia Catedral	Con licencia. En Cordoba en la oficina de Juan Rodriguez, calle de la Librería
Texto de la Calenda con apostillas marginales. Parte del texto a dos columnas. Portada con orla tipográfica.		

Contenido:

- VILLANCICO DE CALENDAS (El Moisés omnipotente contra el duro faraón)

- a. [Recitado a 4] *De Abraham infelices descendientes / sólo en vacar el ocio inteligentes*
- b. [Coreado todos] *¿Por qué grande faraón / te llegas así a explicar...*
- c. [Recitado a 4] *Mísera plebe, esclavos fementidos / no canséis con clamores mis oídos*
- d. [Todos] *¿Pero a qué fin los llantos repetidos / si a nuestra voz Dios cierra los oídos?*
- e. [Coreado todos] *¿Por qué grande faraón / te llegas así a explicar...*
- f. [Recitado] *Infeliz nación, humilde turba / ¿por qué di, mi precepto te conturba?*
- g. [Aria] *El Etna encendido / con fuego crecido*
- h. [Coros] *No llores, no gimas, oh pueblo querido / desecha temores de cautividad*
- i. [Recitado] *Pueblo amado de Dios, grey escogida / de esclavitud penosa combatida*
- j. [Aria solo y coro] *Nazco infante balbuciente / nazca*
- k. [Coros] *Al arma soldados / arma, arma, guerra*
- l. [Tocata]
- m. [Recitado a dúo] *¡Oh! Gran Dios de Israel, sólo tu brazo / nos pudo libertar cortando el lazo*
- n. [Aria a dúo] *Moisés venerado / de Dios enviado*
- o. [Arrastre todos] *En las celestes esferas / se escucha dulce rumor*
- p. [Recitado] *En Belén Jesucristo tierno infante / mejor Moisés se nos descubre amante*
- q. [Todos] *Y pues logra por Dios nuestro desvelo / gracia, gloria, placer, gusto y consuelo*
- r. [Arrastre] *En las celestes esferas / se escucha dulce rumor*
- **PRIMER NOCTURNO**
 - 1. Villancico I (Descanso)
 - a. [Estribillo] *Venid al descanso / corred sin parar*
 - b. [Coplas] *Cuando la paz se publica / va el soldado a descansar*
 - 2. Villancico II (Riqueza)
 - a. [Recitado] *Ese Infántico tierno que entre el heno / en un rústico albergue nace y mora*
 - b. [Aria] *Si codicioso / por caudal vienes*
 - 3. Villancico III (Fertilidad)
 - a. [Introducción] *De Belén los pastorcitos / viendo tan verdes los prados*
 - b. [Estribillo] *Ea pastores / ea zagales*
 - c. [Pastorela] *Pastorcitos, amigos / venid al prado*
 - d. [Coplas] *La hierba es saludable / el pasto bueno*
- **SEGUNDO NOCTURNO**
 - 4. Villancico IV (Comercio)
 - a. [Estribillo] *Zagales al mercado / pastores a la feria*
 - b. [Coplas] *Es muy encarnado el hilo / y está encendida la pieza*

5. Villancico V (Comerciante)
 - a. [Recitado] *Un comerciante de Santa María / que a Veracruz dirige su destino*
 - b. [Aria] *Todo el tesoro / del alto cielo*
6. Villancico VI (Puerto)
 - a. [Introducción] *Temiendo la mar del mundo / los pastores y sus riesgos*
 - b. [Estribillo] *Entren y canten / con gran cordura*
 - c. [Tonada] *Es el mundo para el hombre / de fatigas mar inmenso*
 - d. [Coplas] *En este confuso caos / suele correr tan mal viento*
- TERCER NOCTURNO
 7. Villancico VII (Alegría)
 - a. [Estribillo] *No alientes pesares / no llores mortal*
 - b. [Coplas] *Con mil clamores el mundo / daba a entender su pesar*
 8. Villancico VIII (Bondad)
 - a. [Recitado] *¡Qué bondad, mi Jesús! ¡Qué amor tan bueno! / por el hombre aquí estás en paja y heno*
 - b. [Aria] *Pecó el hombre y su malicia / movió de Dios la justicia*
 9. Villancico IX (Verdad) (Para los Niños del Coro)
 - a. [Introducción] *Los pequeñuelos que suelen / decir verdad cuando hablan*
 - b. [Estribillo] *Vamos al portal, vamos / no haya tardanza*
 - c. [Seguidillas] *Querido de mis ojos / prenda del alma*
 - d. [Estribillo] *La verdad eres / la verdad tratas*
 - e. [Coplas] *¿Por qué, dime, entre brutos / estás, y en paja...*
 - f. [Estribillo] *La verdad eres / la verdad tratas*

CONCLUSIONES

PRIMERA PARTE

Capítulo I

En la ciudad de Córdoba, al igual que en otras ciudades españolas, la principal actividad musical se concentraba en el entorno de la catedral. Esta institución ejercía de escuela para iniciar a los futuros músicos profesionales. A ella acudían niños provenientes de familias humildes de la ciudad que querían asegurar así un porvenir para sus hijos y a la vez les suponía una boca menos que alimentar. La música protagonizaba no sólo el culto, sino cualquier celebración de la ciudad, ya fuera fiesta anual u otra ocasional en honor a la monarquía.

Como cualquier actividad, la música no puede separarse del entorno, social, psicológico y religioso en el que se producía. La situación de privilegio de la nobleza contrasta notablemente con la de la mayoría del vecindario cordobés, que atraviesa circunstancias adversas sobrevenidas durante la segunda mitad del siglo XVIII: terremotos, epidemias y el exceso o escasez de lluvias que conducen a una ruina general del pueblo llano cordobés, circunstancias éstas que contribuyen a aumentar la gran diferencia de ingresos entre una clase y otra.

Hay que tener en cuenta que la ciudad de Córdoba no cuenta con un teatro estable en donde poder acoger representaciones. Por lo que los cordobeses no tienen casi ninguna distracción con que poder sobrellevar tantos males. En Córdoba las representaciones teatrales estuvieron prohibidas durante periodos muy largos de tiempo; ello hace suponer que las actuaciones de la Capilla de música de la Catedral en las festividades importantes: Navidad, Semana Santa, Corpus y Purísima Concepción entre otras, tendrían gran seguimiento y expectación por parte de la ciudad; especialmente los villancicos compuestos en lengua vulgar.

La capilla de música más importante era la de la catedral. También algunas de las parroquias de la ciudad contaban con su capilla, como la de San Pedro, San Agustín o la Colegiata de San Hipólito. Las parroquias más humildes que no podían mantener una plantilla instrumental, al menos contaban con acólitos que cantaban en las celebraciones para cubrir las necesidades de culto y esporádicamente contrataban los servicios de otras capillas de la ciudad.

Dentro de la catedral había varios estamentos. Por un lado estaba el coro de canto llano, compuesto por los capellanes de veintena, sochantre y capellanes perpetuos de las distintas capellanías de música, dirigidos por el sochantre y algunas veces acompañados por el organista. La misión principal de este coro consistía en cantar las distintas horas litúrgicas que componían el oficio. Los capellanes tenían además la obligación de cumplir los estatutos específicos de su capellanía. El sochantre tenía a su cargo la responsabilidad de dirigir todas las piezas de canto llano que se interpretaban en la Misa y los oficios. Los organistas componían un grupo independiente que unas

veces acompañaba a los capellanes y otras veces a los mozos de coro y acólitos. El estamento más bajo lo componían los mozos de coro. A éste le seguía el de los acólitos. El sistema de promoción era el siguiente: cuando había alguna baja en el cuerpo de acólitos, el mozo de coro más antiguo pasaba a ocupar esta plaza. Si se producía una baja en el cuerpo de capellanes de veintena, se convocaba a oposición pública esta plaza y el acólito más antiguo tenía opción a ella.

Muchos son los intentos de constituir un colegio para acoger a los mozos de coro, pero éste no se constituye hasta 1771.

Capítulo II

La Capilla de música la componían los cantores e instrumentistas dirigidos por el Maestro de Capilla. Reforzaban la Capilla aquellos Capellanes que además de su Capellanía tenían las obligaciones de los músicos. Al igual que los capellanes, tanto los mozos de coro, como los acólitos podían promocionar para tomar parte de la capilla de música.

El Maestro de Capilla era el músico al que más preparación se exigía. Debía conocer a fondo el “*canto llano*” y el “*canto de órgano*”, así como las distintas técnicas de composición, para componer la música “*a papeles*” que requerían las distintas celebraciones y fiestas. Al igual que en las demás catedrales, además de la composición su principal misión era dirigir y ensayar a la Capilla, ocuparse del cuidado y enseñanza de los seises y asistir al Coro en calidad de Capellán perpetuo. Se le exigía a su vez, tener una gran capacidad y dotes de mando para el gobierno de la Capilla. Además de cumplir estas obligaciones el Maestro Gaitán examinaba a los candidatos que querían tomar parte de la capilla y el cabildo le encargó en tres ocasiones que viajara fuera de Córdoba para surtir de músicos la capilla.

La capilla de música se componía de cantores e instrumentistas. Sus obligaciones se regulaban en sus Estatutos. Las voces de cantores eran de tiple, alto, tenor y bajo. Los instrumentistas se dividían en instrumentistas de cuerda: violín, violón o violonchello, contrabajo y arpa y de viento: trompa, clarín, oboe, bajón y flauta travesera. El órgano junto con el arpa se encargaba del bajo continuo.

Los motivos de baja en la Capilla Musical eran fundamentalmente por fallecimiento de alguno de sus componentes o por promoción a otras iglesias o catedrales. Las plazas se proveían normalmente por oposición por medio de edictos, al igual que en otras catedrales españolas. En estos edictos se señalaba el instrumento o la voz que se requería, los días de plazo para la presentación de los candidatos y la cantidad aproximada que se pagaría. No siempre se presentaban candidatos con el perfil requerido y esto obligaba a volver a publicar nuevos edictos en los que se indicaban distintas posibilidades de voces. Estos edictos se colocaban en la Catedral de Córdoba en lugares bien visibles. El siguiente paso consistía en mandar ejemplares de edictos por correspondencia a todas las catedrales o iglesias de las ciudades de España que tenían Obispado. Junto a estos edictos se mandaba una carta impresa que debía de ser devuelta

y firmada por el secretario del cabildo de dicha ciudad en la que aseguraba que dichos edictos se pondrían por el tiempo solicitado en la iglesia o catedral correspondiente. Éste era un medio de propaganda muy efectivo que permitía el conocimiento de la vacante en cualquier lugar. Una vez concluido el tiempo de edictos, se constituía el tribunal examinador. El Maestro de Capilla siempre formaba parte de él a no ser que se encontrara enfermo o fuera de Córdoba y además solía estar el Sochantre o algún otro músico de la Capilla, dependiendo si la plaza se proveía en voz o instrumento. El paso previo a la obtención de la Capellanía era la presentación del memorial de genealogía y la aprobación de las pruebas de limpieza de sangre.

Los músicos para poder salir de la ciudad debían pedir al Cabildo un permiso especial. También solicitaban a éste “ayudas de costa” para sufragar los gastos extraordinarios en alguna ocasión puntual.

Capítulo III

El Coro era el lugar de reunión destinado a la celebración diaria de los Oficios en las horas canónicas propias del tiempo litúrgico. En él convivían todos los estamentos sociales, desde las Dignidades y Canónigos del Cabildo catedralicio, pasando por los Capellanes, organistas, Capilla de música, hasta los acólitos y niños de coro. Además de haber un Maestro de Ceremonias, que era el encargado de dirigir todas las celebraciones, existía un cargo que se denominaba *Custos Chori* o guardián del coro. Este cargo se iba turnando por semanas y lo ostentaban los componentes del Cabildo. La misión del *Custos Chori* era además de poner orden en el coro, informar al cabildo de las bajas que se iban produciendo por muerte o por abandono en las distintas Capellanías y Sacristías del Patronato del Cabildo.

La idea boeciana de la Música como algo perfecto que comparte los beneficios del cielo tuvo que estar presente en la decoración de la bóveda del Coro. Así podemos observar en los ocho lunetos de dicha bóveda ángeles músicos que portan diferentes instrumentos musicales. También en la bóveda del Altar Mayor encontramos ángeles portando instrumentos musicales y al Rey David cantando y tocando el arpa en uno de los medallones centrales.

Durante el magisterio de capilla de Juan Manuel González Gaitán tuvo lugar la construcción de la nueva sillería del coro. En 1754 se empezó a colocar la nueva sillería y hubo que trasladar el coro provisionalmente a la Capilla de Ntra. Sra. de Villaviciosa.

Una de las solemnidades más importantes que se celebraban en este espacio del coro era la celebración de la Navidad.

El repertorio de la Capilla de música se componía por un lado, del “canto llano”. En 1760 Diego de Roxas y Montes escribió un libro titulado: “*Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas del canto llano con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Cordoba*”. Este libro sirvió de referencia a la capilla para la enseñanza de este canto. Otro tipo de repertorio era “el

canto de órgano” o polifonía, también denominada “música de facistol” que interpretaban los capellanes, acólitos y mozos de coro. Y por último estaba “la música a papeles” que consistía en música compuesta por el Maestro de Capilla para las distintas festividades con acompañamiento instrumental. Por otra parte ya por esta época era usual dar conciertos los jueves y domingos, llamados “renovaciones” en los que solamente tocaban los instrumentistas. La música instrumental va teniendo, a medida que avanza la segunda mitad de siglo, cada vez mayor importancia y se contratan cada vez más músicos para estos conciertos. Son muchas las festividades, tanto fijas como movibles, en las que debía participar la Capilla de Música. Además también se precisaba la actuación de la Capilla en otros casos extraordinarios tales como rogativas y acción de gracias por algún beneficio público, en procesiones como la del Corpus, o en los juramentos y posesiones de los Obispos o en funerales y exequias.

SEGUNDA PARTE

Capítulo I

La actividad musical de Juan Manuel González Gaitán se desarrolla desde su infancia como mozo de coro de la Catedral de Córdoba a la edad de 9 años en 1725. Fue uno de los alumnos más aventajados como demuestra su viaje a Nápoles a la edad de 18 años para perfeccionarse en la música y composición. Este privilegio configuraría su estilo compositivo y su formación como músico que le llevaría a ocupar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia en 1741. Conocedor de estas cualidades el Cabildo de la Catedral de Córdoba a la jubilación del Maestro Agustín de Contreras no duda en nombrarle para el magisterio sin mediar oposición. Durante su magisterio hubo una renovación de la plantilla vocal e instrumental, ya que él mismo fue comisionado en tres ocasiones para surtir de músicos a la capilla. Se creó gran fama de buen músico y en ocasiones fue propuesto para formar parte en tribunales para la adquisición del magisterio de capilla en diversas catedrales. En 1780 se le concedió la jubilación a causa de problemas con la vista y el oído. A partir de entonces siguió prestando sus servicios en la catedral como Capellán de San Acacio. En los últimos días de su vida se hizo fraile, quizás franciscano, ya que firma sus obligaciones de capellán como Fray Bartolomé Gaitán. Muere el 30 de Junio de 1804 como consta en la partida de defunción de la Parroquia del Sagrario. Su funeral fue asistido por tres comunidades de franciscanos y fue entierro solemne. Fue enterrado delante de la Capilla de San Acacio de donde era Capellán.

Capítulo II

Desde sus orígenes el villancico tiene connotaciones populares. La estructura formal del villancico de los siglos XV y XVI consta de estribillo y coplas con la repetición del estribillo tras las coplas; repetición que constituye una de las principales características formales del villancico en toda su evolución. Esta estructura fue ampliada por los compositores españoles del siglo XVII (introducción- estribillo- coplas). Dicha forma tripartita representó la estructura base, a partir de la cual los compositores del siglo XVIII desarrollarán sus villancicos. Los compositores de los siglos XVII y XVIII

mantuvieron el carácter popular que caracteriza al villancico desde sus orígenes. Así, la estructura tradicional del villancico fue ampliada con formas de origen popular como la seguidilla, tonadilla o pastorela.

Los villancicos ocupaban un lugar preferente dentro del oficio de Maitines la noche de Navidad. También se cantaban villancicos en otras festividades como el Corpus, la Purísima Concepción y otras fiestas de la Virgen y los santos. La introducción de elementos jocosos en los villancicos de Navidad hizo que las autoridades eclesiásticas no fueran tolerantes con estas manifestaciones y se llegara a la revisión de las letras antes de su interpretación. Se llegó incluso a prohibirlos y en algunas catedrales fueron sustituidos por los responsorios en latín.

Son numerosas las variedades estilísticas de los villancicos que formaron parte de los repertorios tanto de las capillas españolas como las del Nuevo Mundo; entre ellos está la “cantada” que formalmente difiere bastante del villancico; de origen italiano, se compone de una sucesión de recitativos y arias. En los villancicos del Maestro Gaitán encontramos muchas de ellas, algunos conservados en archivos hispanoamericanos.

La concepción del cantor y del instrumentista cambia con la nueva estética. Se demanda un solista más virtuoso y conocedor del “nuevo estilo”. El segundo coro pasa a cumplir una función de refuerzo del primero en contadas ocasiones. El papel del instrumentista es cada vez más especializado. Su función ya no es solamente de sostenimiento de las voces sino que se desenvuelve independientemente con diseños distintos a los de las voces y mostrando cada vez más sus posibilidades técnicas y expresivas.

En el Nuevo Mundo también tuvo el villancico gran repercusión y numerosas composiciones de maestros españoles llegaron a formar parte de su repertorio, entre ellas las del Maestro Gaitán. La casi totalidad de sus cantadas se conservan en Lima y Guatemala. Las órdenes religiosas contribuyeron a la difusión de la música en el Nuevo Mundo. En Córdoba la orden franciscana tenía un acuerdo de hermanad con el cabildo catedralicio. Los manuscritos que se conservan en Granada tienen gran parecido con los de Lima y sabemos que desde allí partían expediciones con destino a las Indias; por otra parte el número de villancicos conservado en Granada es el mayor de toda España. En el Monasterio de El Escorial encontramos un villancico duplicado que se encuentra por igual en Lima y en El Escorial. Es bien sabido que desde Lima se pedían obras al Escorial para surtir sus capillas.

Capítulo III

Los Pliegos de letras de villancicos junto con los manuscritos de música son las fuentes primarias para el conocimiento de los textos de los villancicos. Una característica de estos textos es que las letras eran copiadas de un maestro a otro. Encontramos ejemplos de este tipo en Antonio Caballero, Maestro de la Real Capilla de Granada, Antonio Ferreras, Maestro de Capilla de Montilla, Antonino Sala, Maestro de

Capilla de Lérida y en Juan Montón y Mallén, Maestro de Capilla de la Catedral de Segovia. Esto convierte a la Catedral de Córdoba en un referente para otras catedrales.

Según su temática estos villancicos se clasifican en líricos, narrativos o descriptivos y teatrales o dramatizados. Según las estructuras métricas caben infinidad de posibilidades de versos. Encontramos algunos más representativos como silvas, romances y seguidillas. Son numerosos los recursos estilísticos utilizados en las letras, los cuales se pueden dividir en tres grupos importantes: figuras fonéticas, figuras morfosintácticas y figuras y semánticas.

Capítulo IV

Los archivos donde podemos encontrar obras en castellano del Maestro Gaitán son los de Astorga, Córdoba, El Escorial, Granada, Guatemala, Lima, Salamanca y Santiago de Compostela. Las festividades para las que se compusieron estas obras son las de Navidad, Corpus y Purísima Concepción de la Virgen María. Atendiendo a su estructura podemos dividir estas obras en tres grandes grupos. El primero lo compondrían aquellas obras con estructura típicamente castellana: Estribillo-Coplas-Estribillo, Introducción-Estribillo-Coplas, Introducción-Coplas, Introducción-Estribillo-Juguete-Coplas, de Tonadilla, de Pastorela, con Seguidillas y de Jácara. El segundo grupo lo componen las obras que tienen estructura italiana, en este grupo se encuentran las cantadas, sucesión de recitados y arias. El tercer grupo lo componen las obras que tienen estructura combinada castellano-italiana. Aquí están representados los villancicos de calenda en donde encontramos mezcla de las dos primeras estructuras. De los villancicos que se conservan son más numerosas las obras del primer grupo, siguiéndole en número las de estructura italiana y por último se encuentran las combinadas.

En general, los villancicos mantienen a lo largo de su desarrollo la misma tonalidad y cada una de las partes comienza y termina en la misma tónica. Es en los estribillos donde a veces se introducen tonalidades distintas de la principal, ya que esta parte es la que tiene mayor extensión y en ella se introducen también elementos literarios muy diferentes. Al ser éstos más extensos se prestan a que su estructura sea más rica, con texturas diferentes de solos, dúos y alternancia de pasajes contrapuntísticos y homofónicos. En el “Estribillo” es donde cantan todas las voces, alternan con los solistas, éstos dialogan entre sí, puede haber cambio de movimiento, se puede repetir algún fragmento, etc.

En las “Coplas” caben también muchas fórmulas. Pero la más frecuente es que sean cantadas por un mismo solista. Lo característico es que todas las coplas tenían la misma música. También encontramos coplas en las que el solo lo van alternando dos solistas de distinta cuerda. Una excepción son las coplas del villancico “Mi sol, favor te pido”. En lugar de ser a solo, son a tres voces al igual que el resto del villancico. Las coplas se cantaban seguidas y el estribillo se repetía sólo después de haberlas cantado todas.

Las Cantadas del Maestro Gaitán se componen de un recitativo y un aria. La sucesión de varios recitativos y arias la encontramos solamente en las calendas de Navidad. En el “Recitado”, al ser éste un canto para expresar sentimientos, predominan las modulaciones que además de permitir el diálogo del cantante, a veces preparan la nueva tonalidad del aria. Es un vehículo de diálogo y acción dramática. Es característico que los dos acordes finales se retrasen después de que el solista haya terminado. El acompañamiento instrumental suele ser un bajo continuo, que a veces aparece instrumentado en algunas cantadas, lo que le confiere a éstas mucha más vitalidad y fuerza. Como norma en los recitados es el arpa el instrumento que hace el continuo, pero hay veces que comparte esta tarea con el violón y el contrabajo. Lo normal es que el recitado sea a solo, de soprano más frecuentemente que de tenor. Pero en las obras del Maestro Gaitán encontramos un ejemplo de recitado a dúo acompañado instrumentalmente. Se trata de la cantada “Venga el bárbaro otomano”. Las “Arias” son las que contienen melódicamente los fragmentos más ricos, con rápidos giros, con subidas y bajadas, con pasos cromáticos, con valores ornamentales de rápida ejecución y con frecuentes intervalos nada fáciles de entonar.

En la plantilla vocal de villancicos predominan las obras a tres y cuatro voces, siendo muy escasos los que sobrepasan las ocho voces. Dentro de las de cuatro voces son más abundantes las que llevan en su plantilla, dos tiple, alto y tenor y las menos las que son para tiple, alto, tenor y bajo.

El acompañamiento instrumental cobra gran importancia en estas composiciones en castellano. A excepción de los instrumentos que desempeñan el papel del continuo, arpa, órgano, violón y contrabajo, los demás instrumentos poseen una personalidad propia, que se manifiesta de diversas maneras: diseños melódicos distintos de los del canto, frases independientes y en ocasiones con ritmos contrapuestos, repetición de notas al unísono, repetición de algún fragmento cantado por la voz e inmediatamente después abandonarlo. La inmensa mayoría de villancicos y cantadas comienzan por una introducción instrumental que expone los temas y tonalidades por los que discurrirá el discurso musical vocal-instrumental. También son muy frecuentes los interludios instrumentales para separar las distintas secciones del villancico. En las *arias da capo* es normal terminar con un enlace instrumental que une el final del aria con su reexposición.

Los violines son los verdaderos protagonistas del conjunto instrumental. Aparecen en todos los villancicos y cantadas del Maestro Gaitán. Son los solistas virtuosos, encargados de llevar el tema. Aunque son muchas las ocasiones en que sirven de refuerzo de las voces, también las hay en que se mueven libremente, adoptando diseños de escalas y arpeggios propios de un estilo más clásico. Esta libertad se acentúa en los pasajes en los que la voz calla y cobran mayor protagonismo los instrumentos. El papel de las trompas, clarines y oboes es de relleno armónico en la totalidad de villancicos y cantadas. Por norma general van por parejas: 1ª y 2ª. Su discurso no es continuo como los demás instrumentos. Su aparición refuerza algunos pasajes para dar a la composición un matiz de color más peculiar. Su aparición es menor en pasajes en los

que hay solos, dúos y un número menor de voces. Se mueven principalmente sobre los grados tonales de la tonalidad: tónica, dominante y subdominante. Hay pasajes en los que se mueven al unísono y otros en que van a la 5ª, 3ª, 6ª u 8ª. Las trompas son las más utilizadas. Los bajones tienen otro cometido. Su misión es doblar el bajo vocal. Cuando hay dos coros dobla el bajo del segundo coro. Son escasas las obras en castellano en las que se usan los bajones.

Los elementos rítmicos usados en estos villancicos suelen estar en concordancia con el texto. Otras veces el elemento rítmico es un ostinato que se repite de manera casi interrumpida en toda la pieza. Las figuraciones rápidas en semicorcheas y fusas son más típicas de los solos de las arias y sirven para el lucimiento del solista.

En cuanto a la melodía se busca ante todo colorido. En la alternancia de voces destaca el aspecto melódico más que la complejidad armónica o contrapuntística, sin que esta última pueda decirse que está totalmente ausente. Este es más bien un fenómeno general debido a los gustos específicos de la época. En las melodías se usan intervalos mayores y menores de todo tipo, por grados conjuntos, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas. Los de 6ª y 7ª rompen la continuidad y monotonía y permiten cambiar de registro en lugares específicos en los que las tesituras de las voces llegan a extremos no deseados. Hay una clara predilección del intervalo de 2ª aumentada que es usado por el Maestro Gaitán incluso en sus obras latinas. Es característica la repetición de diseños propia del barroco. Hay casos en los que el esquema melódico se repite tan reiterativamente, por las voces todas, incluso al unísono, y con el acompañamiento instrumental a su vez, que el resultado final se hace algo pesado, de no ser por la variedad tímbrica y los matices, que adquieren aquí gran importancia. Se utilizan figuras retóricas para la expresión de los afectos.

La armonía de estos villancicos es bastante simple. Aparecen acordes fundamentalmente en estado fundamental y primera inversión. La segunda inversión se utiliza sobre todo en las cadencias (6/4 cadencial). Las modulaciones son sobre todo a los tonos vecinos en los villancicos. El uso de modulaciones más alejadas es más común en los recitados. Las modulaciones suelen ser diatónicas y muy claras, aunque también encontramos ejemplos de modulaciones cromáticas en recitados. Es frecuente el uso del cuarto grado elevado, muchas veces sobre un acorde de 7ª disminuida y el sexto rebajado. Encontramos también pasajes en los que se usa la sexta napolitana y la sexta aumentada alemana. Son frecuentes los pedales, utilizados tanto en la introducción como en el transcurso de la obra.

Hay un predominio del compás ternario y en las armaduras, a pesar de usar hasta tres alteraciones de bemoles y sostenidos existen convicciones de uso antiguo como es el poner una alteración menos en la armadura de lo que le correspondería por la tonalidad. En estas obras se usan palabras italianas para indicar el matiz o dinámica y el movimiento o aire, pero también se utilizan las españolas, sobre todo en las indicativas del tempo. Son abundantes los signos de articulación y fraseo pero sólo en las particellas de los violines.

Desde el punto de vista de la textura en las obras del Maestro Gaitán hay un claro predominio de los pasajes homofónicos; éstos suelen ser silábicos, y aunque no abandona el contrapunto, éste no es tan estricto como en las obras en latín. Las entradas escalonadas e imitativas de las voces pronto se funden en acordes. El empleo de las voces solistas está bien conseguido. Éstas alternan con solos o dúos y éstos a su vez con los coros, creándose una gran variedad. Este elemento aporta gran teatralidad a los villancicos creándose un verdadero diálogo entre solistas, coros y acompañamiento instrumental. A su vez encontramos melodías virtuosísticas de carácter galante, que acumulan en un espacio muy corto de tiempo células rítmicas muy diversas, pero éstas sólo son representativas en las cantadas y tampoco son muy abundantes.

La relación entre texto y música está muy conseguida en algunos pasajes. Son abundantes los ejemplos en los que utiliza recursos tanto melódicos como rítmicos para esta conexión.

Los villancicos de Gaitán se caracterizan por la riqueza de combinaciones vocal-instrumental. La instrumentación usada en buena parte de ellos es una instrumentación dependiente de la estética del bajo continuo, pero en otros recuerda, por el uso de su armonía (acorde de sexta aumentada o alemana) y los recursos instrumentales (turquerías) a la instrumentación usada por los barrocos alemanes.

TERCERA PARTE

En esta parte en la que analizamos en concreto algunas de las obras más características del Maestro Gaitán podemos llegar a la conclusión de que la forma más utilizada en los villancicos es la forma especular. Esta forma se caracteriza por colocar las secciones que se repiten a manera de espejo al principio y final de la obra. También encontramos la forma tripartita A B A en el villancico de tonadilla “Pascual está Aquí”.

En las cantadas utiliza la forma de aria típica de la época: A / A' // B // A / A'; esta forma también es especular, encontrándose también un caso de aria más larga, “Venga el bárbaro Otomano” que utiliza el esquema más utilizado en el aria entre 1730 y 1760: Ritornello (A) / A' / R (A) / A'+ coda / R (A) / B + D.C.

ANEXOS

1. DOCUMENTOS DE FUENTES PRIMARIAS

1.1. Interrogatorio para la elaboración de la genealogía y Expediente de Limpieza de Sangre del Maestro Gaitán. (Legajo nº 7528)

✠

POR LAS PREGUNTAS SIGUIENTES SE EXAMINEN LOS
 Testigos que dixerén sus dichos en la Información, que se haze á pedimento de
Don Manuel Gonzales Gaitán y María ya natural y de casta.
 para poder *seguir el Choro*
 en la Santa Iglesia de Cordova Como Nozo al Choro

Primera, si conocen al dicho *Juan Manuel Gonzales Gaitán*
y María que pretende: y si saben
 que es natural de *la Ciudad de Cordova*
 y asimismo si conocen á *Bartholome Gonzales Gaitán*
 y á *Dña Luisa de María*
 su legitima muger, sus Padres: y saben que son, y fueron naturales *de la Villa de Perabad, de la Madre de la Ciudad de Cordova*
 y si conocen, ó conocieron á *Pedro Gonzales Gaitán*
 y á *María Notario*
 su legitima muger, Abuelos Paternos de el Pretendiente, y si sa-
 ben que son, ó fueron naturales *de la Villa de Perabad*
 y si conocen, ó conocieron á *Alonso Perez Oga*
 y á *María de María Camero*
 su legitima muger, Abuelos Maternos de el dicho Pretendiente:
 y si son, ó fueron naturales *de la Ciudad de Cordova*
 y de donde fueron vecinos, ó son los
 suso dichos, y cada vno de ellos, y quánto ha que fallecieron los q
 fueren muertos, digan lo que saben.

Gles. Item, sean preguntados los testigos por su edad, y si son patrietes
 de alguno de los sobre dichos, y por las demás preguntas genera-
 les de la ley.

2. Item, si saben que el dicho *Don Manuel Gonzales Gaitán y María*
 Pretendiente es hijo legitimo, y natural de los dichos *Don Manuel Gonzales Gaitán*
 y *Dña Luisa de María*
 su legitima muger sus Padres, q lo huvieró, y procrearon durante
 su legitimo matrimonio, y por tal lo crió, y aliméntaron, y fue,
 y es auido, tenido, y comunmente reputado entre todas las per-
 sonas que le conocen; digan, &c.

3. Item, si saben q el dicho *Bartholome Gonzales Gaitán*
 padre de el dicho pretendiente, es hijo legitimo y natural de los dichos
Pedro Gonzales Gaitán y María Notario
 su

su legitima muger Abuelos paternos de el dicho pretendiente; los
quales lo huvieron, y procrearó, durate el legitimo matrimonio,
y por tal fue, y es auido, tenido, y comunmente reputado: digan
lo que saben, &c.

4. Item, si saben, q el dicho *Bartholome Gonzalez Gaitan*
padre del dicho pretendiente, y los dichos *Pedro Gonzalez*
Gaitan y Maria Hobano

su legitima muger, Abuelos paternos de el suso dicho, ellos ni sus
antepasados, ni alguno de ellos no há sido Moros, ni Judios, y to
dos ellos há sido, y só Christianos viejos limpios, de limpia casta, y
generació, sin macula, ni raza de Judios, Moros, ni cóverlos, ni de
ello son, ni há sido infamados, ni q de ellos traygá origē, y decēde
cia de tal casta, antes há sido, y son tales Christianos viejos, lim
pios de toda mala raza. Y así es publico, y notorio, publica voz, y
fama, y comū opinió, y por tales fuerō, y só auidos, tenidos, y co
mūmente reputados, y nunca los testigos supieron, ni oyeron, ni
sospecharon, ni oyeron sospechar, ni dudar cosa en contrario; y
si otra cosa fuera, los testigos lo supieran, ò huvieran oydo decir,
y no pudiera ser menos: digan lo que saben, y como, y porque
lo saben, &c.

5. Item, si saben q la dicha *Dña Luisa de Arriaga*
Madre de el dicho pretendiente, es hija legitima de los dichos

Blonso Perez Oga y Maria de Arriaga Carrero

su legitima muger Abuelos maternos de el dicho pretendiente;
y si por tal su hija legitima la reconocieron, criaron, y alimen
taron, nombraron, y fue, y es auida, tenida, y comunmente re
putada entre las personas, que la conocen; digan, &c.

6. Item, si saben q la dicha *Dña Luisa de Arriaga*
Madre del dicho pretendiente, y los dichos *Blonso Perez Oga*
y Maria de Arriaga Carrero

su legitima muger, Abuelos maternos de el susodicho, y cada
vno de ellos, y sus antepasados han sido, y son Christianos viejos
limpios de limpia casta, y generacion, sin macula, ni raza de Ju
dios, Moros, ni conversos, ni de otra dañada generacion, ni de
ellos son, ni han sido infamados, ni que traygan origen, ni de
cendencia de tal casta, y así es publico, notorio, y publica voz, y
fama, y comun opinion, y por tales Christianos viejos, y limpios
de toda mala raza, son, y fueron auidos, y tenidos, y comunmēte

reputados, y nunca los testigos supieron, ni oyeron, ni sospecharon. ni vieron sospechar, ni dudar cosa en contrario; y si otra cosa huviera, los testigos lo supieran, o entendieran, o huvieran oydo decir, y no pudiera ser menos, digan lo que saben, y como, y porque lo saben, &c.

7. Item, si saben q el dicho *Don Manuel Gonzales Saitan y Arriaga* que pretēde como hijo, y nieto de los dichos sus Padres, y Abuelos, es avido, y tenido, y comūmente reputado entre todas las personas que lo conocē por tal Christiano viejo, y limpio, y por tal ha sido, y es a vido, tenido, y comunmēte reputado, así en *la villa de Cordova como en la villa de Bexabad* *del*

donde son, y fuerō naturales, el Pretendiēte, y sus Padres, y Abuelos paternos, y maternos, como ē las demas partes, y Lugares dōde han vivido, y vivē. Y nunca los testigos oyeron, ni supierō cosa en cōtrario, q si la huviera lo supieran, y no pudiera ser menos, por la mucha noticia que de ellō tienen: digan lo q saben, &c.

8. Item, si saben q el dicho *Don Manuel Gonzales Saitan y Arriaga* que pretende ha sido en algū tiempo Religioso en alguna de las Religiones Mendicantes, Monacales, o Clericales, y hecho profesion en qualquiera de ellas, por voto solemne, o simple, conforme, y segun el estilo, y costumbre, q en cada vna de las Religiones se ha vldo, y de presente se vsa, y acostumbra: digan, &c.

9. Item, de publico, y notorio, publica voz, y fama, &c.

Asimismo harā el Informante todas las preguntas, y representaciones, que parecieren necesarias, y convenientes para saber la verdad. Dada en Cordova en nuestro Cabildo a *Catorce* dias del mes de *Mayo* — de mil *Setecientos y Veintey* *cinco* años

J. M. Gomez Arriaga

Por Ante. de los Señores Dean y Canónigos de la Santa Iglesia de Cordova

Juan de Mesa
Canónico n.º 1.

Interrogatorio para hacer las Informaciones de la genealogia, y limpieza de sangre
de *Don Manuel Gonzales Saitan y Arriaga* por *Don*

ресог

1.4. Concesión de una Capellanía de San Acacio al Maestro Gaitán en 1752. (Obras Pías, legajo nº 652)

En cau,^{do} de S.^{res} Dignidades i Canonigos, con
la parte de su ^{4^{ta}} ^{ma} Miercoles 20 de Diciembre
de 1752 a, ^o aora de sexta acordo el cau,^{do} auen
do prezedido llam,^{do} nombrar i nombró en una ca
pellania de la sangre a D.ⁿ Juan Gaitán Ma
estro de Capilla dela que se le hizo colarion,
con las condisiones acorundradas, i hizo dexa
sion de el salario que gozaba por el maestro =

Argote
ss^{na}

1.5. Detalle de las Cuentas de la Capilla de San Acacio en donde se especifica el sueldo del Maestro Gaitán como Capellán, en granos, metálico y especie. (Obras Pías, legajo nº 662)

Quaxtas Cuentas que da D.ⁿ Joseph de Pineda, y Arceyo, Presb.^{to} como Clam.^{or} de las Rentas de la Capilla de S.ⁿ Acacio, sita en la S.^{ta} Igl.^{ta} Cath.^{al} desta Ciu.^{dad} de todo lo cobrado, y gastado de ellas, en el tpo.^o de dos años contados, por la que mira a Dizeños desde primeros de Enero de 52. hasta ultimo de Dic.^{to} de 53. y por lo que mira a Casas, y otras Posesiones desde S.ⁿ Juan de Junio de 52. hasta otro tal Dia del prar.^{to} de 54. las queda de can.^{on} de los D.ⁿ Joseph de Cledina, y Anella, Dign.^o de Chex.^{no} de Pedraoches, y Canonigo, D.ⁿ Juan Manuel de Samaniego o Canonigo, e Dña.^{ta} S.^{ta} Igl.^{ta} y con Cargo, y Data Justificados von en la forma siguiente.

Nota. Previenere que D.ⁿ Juan Gaitán, Presb.^{to} Ma.^{or} de Capilla de Dña.^{ta} S.^{ta} Igl.^{ta} recibio Collacion de una Cap.^{nia} de las seis de la expresada Capilla en 13. de X.^{to} de 52. y por conseq.^{te} hizo viuar las Rentas de ella desde Dho. Dia; por lo que en lo producido en los dos años de esta, se le cobra haze parte en la conform.^{te} Vig.^{ta} En los Xmos. Pan, Cienudo, Vino y Aceite le corresponde la proxima de 13. Dias desde el Dho. 13. hasta el 24. de Dho. año de 52. y todo el año integro desde 1. de Enero de 53. hasta fin de X.^{to} del mismo: En los mas ataravados de Xmos. tiene la proxima de Dho. 13. Dias en los que se repartieron por frutos de 52. y parte integra en los repartidos por frutos de 53. En los mas. de Casas, y otras Posesiones tiene lo corresp.^{te} a la proxima de 5. Dias desde el Dho. 13. inclusive, hasta el 24. de X.^{to} exclusive de Dho. año de 52. y año y medio integro desde Dho. Dia 24. hasta S.ⁿ Juan de Junio del presente; y este mismo tiempo se debe considerar q.^{ue} haze parte en la

<p>Uno arriendos mas gastados que abonar, seba te sum en gral. de Cargo y Data ^{te} Vig... Importa el Cargo Sesenta y siete mil Doco. Veinte y Veir Reales, ocho mrs. ^{ta} En Treinta y dos Gallinas, y doce Carreros... Imp. la Data Treinta y Veir mil Ochoz. ^{ta} Ling. y nueve Reales Vellon, y dos Gallinas... Resulta de Alcanze Contra el Caudal de D. Joseph de Pineda, Treinta mil trescientos Sesenta y siete Reales, ocho mrs. de Vellon Treinta Gallinas, y doce Carreros... De lo que toca a D.^{na} Micaela de Anestura p. su Cap. Venta p. ^{te} integra, Linco mil Sesenta y Ocho Reales, siete mrs. En Linco Gallinas, y dos Carreros... Toca a D.^{na} Juan Gaitan, p. su Cap. Venta parte integra, Linco mil Sesenta y Ocho Rea- les, siete mrs. En Linco Gallinas, y dos Car- neros... Toca a D.^{na} Pargual Bendicho por mrs. Doco. Veinte y Linco Reales; por proxiato ^{ta} En Car- neros, Diez Reales, y diez mrs. por la de dos Gall. y m. En Real y Veinte y Veir mrs. En Carne- ros, y dos Gallinas y m. en especie; y de todo de ad- pura. ^{ta} Se da Razon al fin de esta ^{ta}... Tocan alas Vacantes por aver oxal. y proxiato ta, Veinte mil Linco y Veir Reales, y qu- atro mrs. quince Gallinas, y Veir Carreros de todo lo qual se da Razon en el num. 3.^o</p>	<p>Monta el Cargo de mrs. # 670226.88 # 32. Gallinas # 12. Carreros Importa la Data de mrs. # 360850.8 # 2. Gallinas Alcanze Contra el Mayordomo # 300367.88 # 30. Gallinas # 12. Carreros Tocan a D.^{na} Micaela de Anestura # 500618.7 # 5. Gallinas # 2. Carreros Tocan a D.^{na} Juan Gaitan # 580618.7 # 5. Gallinas # 2. Carreros Tocan a D.^{na} Parg. Bendicho # 02258. por mrs. # 00108. ^{ta} proxiato ^{ta} En Car- # 00018. ^{ta} proxiato ^{ta} En Gallinas # 1. Carrero. # 2. Gallinas. Tocan alas Vac. ^{ta} por oxal. y proxiato # 200056.84 # 15. Gallinas # 6. Carreros</p>
---	--

Se ha pagado a cada uno de los mencionados quatro intere-
radores las respectivas porciones de Puntos, Millas y Especies que
en esta cuenta les ha tocado segun se expone, se dan
y Confiesan por pagados de todo a su satisfaccion, y exier-
nan que por lo resp. a las rentas de la p^{ra} q. no se lea de
cosa alguna por el dho. May. que la ha dado, y todo lo fir-
man en Cordoba Veinte y quatro de Julio de mil Setec^{tos}.

Setenta y Nueve años =

Miguel de Henestrosa

Juan Man. Cortin

Ped. real Bendic^{to}

Juan. Cabre. Barroso

Juan Antonio

Castell

D. Manuel Antonio

Portero Villalovos

Aprob^{on}

En Cordoba quince de Marzo de mil Setec^{tos}. Setenta y
dos años los J. D. D. Juan. Navies Fer. de Cordoba, Dean, y Ca-
nonigo, Lic. D. Juan. Ag. Alvarez, Canonigo Penitenciario de esta
I. y J. D. Dip. de la Capilla de S. Jacinto, aprobaron esta q. gen. de ella
en todas sus partidas de Cargo, y Data y lo firmaron =

D. D. Juan. Navies

fue de Cordoba

Lic. D. Fel. Alvarez

de Salamanca

D. Manuel Antonio

Portero Villalovos

1.6. Sueldo del Maestro Gaitán de las arcas de la Capilla de Sta. Inés desde Julio de 1754 hasta Marzo de 1758. (Obras Pías, legajo nº 597)

D. ⁿ Juan Gaitán Muertio	
de Capilla: tiene p. ^a el Cop. ^{te}	
y sin carga	
Año	Tercio
17008	366822
En 2 de Julio de 54. de Libram. ^{to} de 550 l. m. año cumpl. p. ^a P. Juan.	
En 2 de Enero de 55. de Libram. ^{to} de 550 l. m. año cumpl. p. ^a Nav. de 54	
En 2 de Julio de 55. 550 l. m. año a 8. ⁿ Juan al mesmo.	
En 1. de Enero de 56. 550 l. m. año a Nav. de 55.	
En 2 de Julio de 56. 550 l. m. año a 8. ⁿ Juan de 56.	
En 8 de Enero de 57. 550 l. m. año a Nav. de 56.	
En 4 de Julio de 57. 550 l. m. año a 8. ⁿ Juan de 57.	
En 14 de Enero de 58. 550 l. m. año a Nav. de 57.	
En 1. de Julio de 58. 550 l. m. año a 8. ⁿ Juan de 58.	
En 1 de Enero de 59. 550 l. m. año a Nav. de 58.	

1.7. **Petición de aumento de salario del Maestro Gaitán en 1760.** (Obras Pías, legajo nº 652)

 Señor
 Juan Manuel Gaitán y Brizuela Mro:
 En Capillo de Pres. Dio de Capp. de una S.ª S.ª p.ª con
 el mas vigoroso obsequio á disposición de
 V.ª pone en su alta consideracion la falta
 de medios que padese para subvenir á los
 precisos gastos de su ministerio y de cenencia
 de la parroquia con la p.ª de su
 nunciacion por lo qual
 llama informen
 a V.ª se le conceda el aumento que
 tenga por conveniente fabor que no duda
 conseguir de la misma magnanimidad de
 V.ª á q.ª Dios Mro. prospere m.ª a.
 en su mayor grandura
 En Cumplim.º de lo mandado por
 V.ª lo q.ª podemos informar es, que
 D.ª Juan Manuel Gaitán, Maestro de

capilla goza una Capellanía de la Santa Cruz
 con mas cien Ducados en el año de
 vacantes de las Capellanías de la Santa Cruz
 q. se le dieren con la Relección de el Ca-
 pítano q. tiene q. satisfacer. Citábalo
 el Suplicante, lo q. en el se errónea en
 servir a V. la decencia q. le es correspon-
 por el ministerio q. asiste y el cargo
 q. le es anexo p. las composiciones y
 pruebas de ellas lo regulará la cau-
 sencia de V. para lo le pareciere con-
 viene más aumentarle aquello q. juzga
 por conveniente. Dijo en y Turno 2o
 del 76.

D. Juan Pastor
 Lopez Calbano

D. Juan Navia
 de Córdoba

Enfer. do. de V. Dign. y Canonic. el veinte de Junio camil
 se. presenta Juan a la Hora de sexta aminor
 precedido Haman. y con asistencia de la Parte del
 H. H. or. obpo nro. Delado, leído el informe ane-
 xo y porado por V. V. Secretario, el Cav. ayo
 se conceder a D. Juan Man. Gaytan nro. a ca-
 pilla de la Musica de esta S. L. g. ciento y cinco
 ta Ducados de aumento de salario en cada aen-
 año, los que consignó en el Arca de Vacantes

de la Iglesia de la Santa Cruz
 Diego de la Cruz
 L. Camil
 110

1.8. Detalle de la subida de sueldo de del Maestro Gaitán en 1760. (Obras Pías, legajo nº 664)

D^{ny} Juan Gaitán M^{ro}. de Capilla
En Cas^{do}. de D^{ny}. y Canonigo con
la P^{re}ste de su M^{ra}. de 20 de Junio de 1760
se concedieron 150. Duc. de a^uer^{to}. de Salario

D^{ny} Juan Gaitán M^{ro}. de Capilla, en
la Arca de Pac^{es}. de S. Acario

Año 1650 ^o	Tercio 550 ^o	Dia 16 ^o . de 78 ^o	Año 288 ^o m ^o
En 2 de Julio de 60. se libraron 128 ^o			En 7 de Nov ^o de 68. 1189 ^o 83 ^o con 28 aspar.
procurado de 11. Dias, sin aspar =			En 1 de Marzo de 69. 538 ^o 12 ^o con 5 aspar.
En 15 de Nov ^o de 60. 532 ^o con 8. aspar. 18 ^o			En 3 de Julio de 69. 529 ^o 26 ^o con 3 aspar.
En 10 de Mayo de 61. 550 ^o sin aspar			En 6 de Fe ^o de 1760. 530 ^o sin aspar.
En 6 de Julio de 61. 547. 26. con 4 aspar.			En 5 de Marzo de 1770. 509 ^o con 18 aspar.
En 13 de Nov ^o de 61. Idem			En 3 de Julio de 1770. 532 ^o con 8 aspar. 3 ^o
En 1 de Mayo de 62. 545. 17 con 2 aspar			fin de Junio del.
En 1 de Julio de 62. 547. 26 con 4 aspar			En 5 de Fe ^o de 1770. 550 ^o sin aspar.
En 1 de Nov ^o de 62. 543 ^o con 5 aspar			En 5 de Marzo de 1771. 529 ^o 26 ^o sin aspar.
En 1 de Fe ^o de 63. 550 ^o sin aspar			En 3 de Julio de 1771. 534 ^o con 7 aspar.
En 3 de Julio de 63. Idem			En 2 de Fe ^o de 1771. 545 ^o con 2 aspar.
En 7 de Nov ^o de 63. Idem			En 1 de Marzo de 1772. 545 ^o con 2 aspar.
En 6 de Fe ^o de 64. 543 ^o con 3 aspar			En 1 de Julio de 1772. 550 ^o sin aspar.
En 7 de Julio de 64. 543 ^o con 3 aspar			En 1 de Nov ^o de 1772. 550 ^o sin aspar.
En 6 de Nov ^o de 64. 550 ^o sin aspar			aspar 3 ^o fin de octu ^o de.
En 2 de Mayo de 65. 547. 26 con 4 aspar			En 3 de Marzo de 1773. 551 ^o 27 ^o de
En 1 de Julio de 65. 541. con 4 aspar			3 ^o fin de Febrero de 1773. con 26 aspar.
En 6 de Nov ^o de 65. 550 ^o sin aspar			
En 5 de Marzo de 66. 547. 26 con 4 aspar			En 2 de Julio de 1773. 527 ^o 17 ^o 3 ^o
En 8 de Julio de 66. 529. 26. con 2 aspar			fin de Junio del sin aspar con 10 aspar.
En 1 de Fe ^o de 66. 550 ^o sin aspar			En 1 de Nov ^o de 1773. 545 ^o 27 ^o 3 ^o
En 1 de Mayo de 67. 545. 17. con 2 aspar			fin de octu ^o de con 2 aspar.
En 6 de Julio de 67. 545. 18. con 2 aspar.			En 2 de Marzo de 1774. 516 ^o 2 ^o
En 6 de Nov ^o de 67. 550 ^o sin aspar.			3 ^o fin de Fe ^o de 1774. con 15 aspar.
En 1 de Mayo de 68. 550 ^o sin aspar.			culu Importancia encorvada =
			En 1 de Julio de 1774. 550 ^o 3 ^o fin
			Junio del sin aspar.

En 3 de Febr. de 1775 a 545 h. 3.º fin de
 el ensayo 2.º
 En 3 de Julio de 1775 - 550 h. 3.º fin
 y finis el sin apar-
 En 2 de Nov. de 1775. a 550 h. 3.º fin
 doctores del sin apar-
 En 2 de Mayo de 1776 - 547 h. 2.º 3.º fin
 y finis el sin una apar-
 En 3 de Julio de 1776 a 543 h. 2.º 3.º fin de
 ensayo del con 3 a.º
 En 1 de Nov. de 1776 a 532 h. 3.º fin de 1.º con 3 a.º
 y vapores de las 18 h.
 En 3 de Mayo de 1777 a 555 h. 3.º fin
 y finis el sin apar-
 En 3 de Julio de 1777 a 545 h. 2.º con 15 a.º 3.º
 fin y finis el.
 En 3 de Febr. de 1778 a 550 h. 3.º fin de 1.º con 3 a.º
 En 2 de Mayo de 1778 a 550 h. 3.º fin de 1.º con 3 a.º

1.10. Orden de pago al Maestro Gaitán en 1770 y firma al reverso. (Se especifica que tuvo 18 aspas. Obras Pías, Legajo nº 676)

Recibí la fianza de la buelta con D.º J.º M.º: 8 de 1783

Juan M.º Gaitán
Y Arriaga

- 1.11. Firma del Maestro Gaitán por sus obligaciones como Mayordomo de la Capellanía de San Acacio en 1783. (Obras Pías, legajo nº 648)

Como cap.º y Mayordomo, y.º de la Capilla de S.º Acacio en la 1.ª Iglesia Cath.ª de Cordova; recibí del Cor.º Juan Calvo Barroso Presbítero Dominico, y Ob.º Capilla de San Acacio, D.º J.º M.º los doce por poner, y quitar las exheras, y pagar la Capilla, y los quatro por el apuntado de exheras, y poner la tumba en el día de los Difuntos, y pagar. Conste de lo presente, recibo en Cordova a 11 de Nov.º de 1783 años

Cor.º 16 de 1783

Juan M.º Gaitán
Y Arriaga

- 1.12. Recibo firmado por el Maestro Gaitán como Mayordomo de la Capilla de San Acacio de haber cobrado el dinero para pagar la cera de la Capilla en 1783. (Obras Pías, legajo nº 648)

Como Capellan y Mayordomo que soy de la Capilla de
 S.^a Acacio en la C.^a y P.^a Cathedral de Cordova Re-
 zivi del Sr. D.ⁿ Juan Calvo, Jarrero, Presvitero Admin-
 istrador de d^{ha} Capilla: un mil trescientos treinta
 un Reales y veinte y dos maravedis de vellon por el
 ymporto de cinco arrobas seis libras y tres onzas
 y media de Cera nueva aprecio de diez Reales en
 Cada libra y neluyendo en d^{ha} Cantidad diez y
 siete Reales y medio por el Vnuevo de diez y siete
 libras y diez onzas y media que peso la Cera bruta
 y mas dos Reales de los portes: y para que conste
 del presente fecho en Cordova a 26 de octubre
 del año de 1783.

Con 103317.22 mar.^{ds}

J.ⁿ Gaitán
 y Arzobispo

Resol^o Los Contenidos Charabediz en esta
 Libranza Cordoba octubre 28 de 1783

Pelagio Muñoz

1.13. Notificación de la muerte del Maestro Gaitán. (AA.CC., T. 95, f. 91-91 v)

2. DOCUMENTOS DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

2.1. Letra de “Los comendadores por mi mal os vi”. (Soriano Fuertes, M: “*Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850*”, Tomo II, Madrid, 1855, suplemento, pp.16-17. En Biblioteca Provincial de Córdoba)

Los comendados
 de Calatrava
 partieron de Sevilla
 a la hora menguada,
 para la ciudad
 de Córdoba, la llana,
 con ricos trotones
 y espuelas doradas.
 Lindos pajes llevan
 delante de sí.

¡LOS COMENDADORES
 POR MI MAL OS VI!
 YO VI A VOSOTROS

VOSOTROS A MÍ.

Por la puerta del rincón
hicieron su entrada
y por Santa Marina
la su posada.
Vieron sus amores
a una ventana:
A doña Beatriz
con su criada
tan amarga vista
fuera para sí.

¡LOS COMENDADORES
POR MI MAL OS VI!
YO VI A VOSOTROS
VOSOTROS A MÍ.

Luego que pasaron
de esta manera
antes que llegasen
a la Corredera
le vino de presto
la mensajera:
Dice que Fernando
estaba en la sierra;
que en los quince días
no vuelve de allí.

¡LOS COMENDADORES
POR MI MAL OS VI!
YO VI A VOSOTROS
VOSOTROS A MÍ.

Cenan los señores
con prisa tanta,
Llegan donde amores
ya los aguarda.
Acuéstate Jorge
con la su dama,
También el su hermano
con la criada.
Y los cuatro gozan
de gusto sin fin.

¡LOS COMENDADORES
POR MI MAL OS VI!
YO VI A VOSOTROS
VOSOTROS A MÍ.

Aún la media noche

no era llegada,
ya subía Hernando
por una escala,
y entra muy feroz
por la ventana,
un arnés vestido
y espuela sacada.
-caballeros malos
¿qué hacéis aquí?

¡LOS COMENDADORES
POR MI MAL OS VI!
YO VI A VOSOTROS
VOSOTROS A MÍ.

Y luego de entrando
solo a una cuadra,
Vio con sus ojos
su afrenta clara,
Pasó el pecho a Jorge
de una estocada,
Y a Beatriz la mano
dejola cortada,
y luego furioso
se salió de allí.

¡LOS COMENDADORES
POR MI MAL OS VI!
YO VI A VOSOTROS
VOSOTROS A MÍ.

Jueves era, jueves
día de mercado,
y en Santa Marina
había rebato,
que Fernando dicen
el que es veinticuatro
había muerto a Jorge
y a su hermano,
y a la sin ventura
doña Beatriz.

¡LOS COMENDADORES
POR MI MAL OS VI!
YO VI A VOSOTROS
VOSOTROS A MÍ.

2.2. Partitura de “Los comendadores”

LOS COMENDADORES, POR MI MAL OS VI

Transcripción: M^a Asunción Onieva Espejo

Romance popular (siglo XV)
Juan Manuel González Gaitán y Arteaga (1759)

Soprano

¡Los — co-men da-do - res por mi mal os vi! Yo vi a vo-so - tros

Clave

S

vo-so - tros a mí. Los co men da-do - res de Ca-la tra - va par - tie ron de Se-vi - lla

Clave

S

en ho-ra men gua - da, pa-ra la ciu dad de Cór do-ba la lla - na con ri-cos pre sen - tes

Clave

The musical score is written for Soprano and Clave. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line for the Soprano and a piano accompaniment for the Clave. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The first system ends with a double bar line. The second system starts with a measure rest of 5 measures. The third system starts with a measure rest of 9 measures. The piano accompaniment for the Clave is written in a grand staff (treble and bass clef) and consists of a simple harmonic accompaniment.

LOS COMENDADORES, POR MI MAL OS VI

2

13

S

y.es pue-las do-ra - das. Lin-dos pa-jes lle - van de-lan-te de sí. ¡Los

Clave

17

S

co - men da-do - res por mi mal os vi! Yo vi a vo-so - tros vo-so-tros a mí.

Clave

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes documentales y bibliográficas

ARCHIVO ARZOBISPAL DE LIMA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA: *Actas Capitulares*

A.C.C.: *Ceremonial y manual de las preces, antifonas, himnos y oraciones que han de decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Cordoba 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, 1805.*

A.C.C.: *Constituciones de las siete Capellanías para el Maestro de Ceremonias y seis cantores, fundó en la Yglesia Cathedral de Cordova el Sor. Dean., y Canonigo D. Pedro Salazar y Gongora.*

A.C.C.: *Constituciones del Colegio del Santo Ángel de la Guarda, que para la manutención, cristiana educación y útil enseñanza de los Infantes que sirven al Coro de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, ha fundado el Ilmo. Señor Deán y Cabildo de ella, 1771.*

A.C.C.: *Constituciones y arreglo que deben observar el Maestro de Capilla, Músicos y Cantores de la Sancta Yglesia de Córdoba, echo en 17 de febrero de 1601.*

A.C.C.: *Cuentas de fábrica*

A.C.C.: *Expedientes de Limpieza de Sangre*

A.C.C.: FRESNEDA, FRAY BERNARDO DE, *Estatutos de la Sancta Yglesia de Córdoba, Antequera, 1577.*

A.C.C.: *La Aurora llorosa del radiante Sol. Oratorio sacro, donde la piedad conbida a los fieles a la contemplación de los Dolores de María Santísima, cuya milagrossisima imagen se venera en el del Señor San Phelipe Neri de esta ciudad de Córdoba, en que se ha de cantar la tarde del 25 de Marzo de este año 1768, escribíalo Don Manuel Antonio Ramírez, y redúcelo a Número sonoro Don Jaime Torrens presbítero, organista de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad quien lo dedica a la misma dolorosissima Señora.*

A.C.C.: *Libros Corales*

A.C.C.: *Libros del Punto*

A.C.C.: *Manuscritos de música*

A.C.C.: *Pliegos de letras de villancicos*

A.C.C.: *Sección de Obras Pías*

A.C.C.: *Sección Instrumentos*

A.C.C.: *Sección Varios*

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO DIOCESANO DE LA CATEDRAL DE ASTORGA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO HISTÓRICO ARQUIDIOCESANO DE GUATEMALA: *Manuscritos de música*

ARCHIVO PARROQUIAL DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO: *Libro de difuntos del Sagrario*

ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JUAN Y TODOS LOS SANTOS (STMA. TRINIDAD): *Libros de Bautismo de Omnium Sanctorum*

BIBLIOTECA CENTRAL DE CÓRDOBA: *Pliegos de Letras de villancicos*

BIBLIOTECA MUNICIPAL: *Constituciones y Estatutos que su Magestad Cathólica Felipe IV, nuestro Señor, mandó hacer para el buen gobierno, y servicio de su Capilla Real, sita en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba, Córdoba, 1704.*

B. M.: LUCAS DEL POZO Y CÁCERES, J.: “Solemnidad del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba”. En *Rasgos biográficos y fisonómicos*, Córdoba, 1863.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Pliegos de Letras de Oratorios*

B.N.E.: *Pliegos de Letras de villancicos*

BIBLIOTECA PROVINCIAL DE CÓRDOBA: *Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850*, Madrid, 1855.

B.P.C.: *Manuscrito nº 68*

B.P.C.: ROXAS Y MONTES, D.: *Promptuario armonico, y conferencias theoricas, y practicas de Canto-llano, con las entonaciones de choro, y altar, segun la costumbre de la Santa Iglesia Cathedrál de Cordoba*, Córdoba, 1760.

REAL BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL: MONASTERIO DE SAN LORENZO: *Manuscritos de música*

2. Bibliografía

- ALÉN, M. P.: “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, en *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, Vol. I, E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López Calo (eds.), Madrid, 1987.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. Y LOLO B. (eds.): *Teatro y Música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 2008.
- ANDRÉS, R.: *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, 2009.
- APEL, W.: *Renaissance and Baroque Music*, Wiesbaden, 1989.
- APEL, W.: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Massachusetts, 1953.
- ARÁIZ MARTÍNEZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, 1942.
- ARANDA DONCEL, J.: “Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Andalucía del siglo XVIII: Del auge de la etapa barroca a la crisis de la Ilustración” en *España festejante: El siglo XVIII*, M. Torrione (ed.), Málaga, 2000.
- ARANDA DONCEL, J.: *Historia de Córdoba. La época moderna (1517-1808)*, Córdoba, 1984.
- ARANDA DONCEL, J.: *Historia de la Semana Santa de Córdoba. La cofradía de Jesús Nazareno*, Córdoba, 1989.
- ARANDA DONCEL, J.: “La fiesta del Corpus en la Córdoba del siglo XVIII y comienzos del XIX” en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Contemporánea* tomo IV, Nº 14, Córdoba, 2003.
- ARANDA DONCEL, J.: “La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII” en *Actas del IV Congreso de Cofradías de Semana Santa*, Salamanca, 2002.
- ARCE, J.: “Rococó, Ilustración y Prerromanticismo en poesía”, en *Historia y crítica de la literatura española, Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, 1983.
- ARNOLD, F. T.: *Accompaniment from a Thorough-Bass as practiced in the XVII & XVIII Centuries*, 2 vol., New York, 1965.
- ARRÓSPIDE, C. Y HOLZMANN, R.: “Catálogo de los manuscritos existentes en el Archivo Arzobispal de Lima”, en *Cuadernos de Estudios III*, Lima, 1949.
- BAEHR, R.: *Manual de versificación española*, Madrid, 1989.

- BEDMAR ENCINAS, L.: “El Archivo musical de la catedral de Córdoba en su conjunto y sus principales protagonistas”, en *El Patrimonio histórico-musical de Córdoba. II Jornadas sobre patrimonio*, Córdoba, 2004.
- BEDMAR ESTRADA, L. P.: *La Música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila*, Córdoba, 2009.
- BEHAGUE, G.: *La música en América Latina*, Caracas, 1983.
- BENNETT, R.: *Forma y diseño*, Madrid, 1999.
- BLÁZQUEZ DE VILLACAMPA, M.: *Manual de música*, (edición facsímil), Valladolid, 2004.
- B.N.E.: *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, 1990.
- BONILLA CEREZO, R. Y GARCÍA AGUILAR, I.: *Villancicos de la Catedral de Córdoba (1682-1767) Métricas cadencias clarines sean*, Córdoba, 2002.
- BORDAYS, C. le: *La música española*, Madrid, 1990.
- BOYD, M. Y CARRERAS, J. J. (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, 2000.
- BURROWS D. (ed.): *The Cambridge Companion to Haendel*, New York, 2004.
- CALDERÓN QUIJANO, J. A.: *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1992.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: “El monasterio de la Encarnación” en *Scherzo*, N° 103, Madrid, 1996.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Madrid, 1993.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: *P. Antonio Soler, 1729-1783, Villancicos. V Vol.*, Madrid, 1992.
- CARRERAS, LÓPEZ, J. J.: *La música en las catedrales españolas durante el siglo XVIII: Francisco García “El Españolito” (1730-1809)*, Zaragoza, 1983.
- CASARES, E. (ed.): *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)* de F. Asenjo Barbieri, Madrid, 1986.
- CASTIÑEIRAS, M.: “El concierto del Apocalipsis en el Arte de los caminos de peregrinación” en *EL SONIDO DE LA PIEDRA: Actas del encuentro sobre instrumentos en el camino de Santiago*, Galicia, 2005.

- CENTRO DE GESTIÓN CATASTRAL Y COOPERACIÓN TRIBUTARIA.
EDICIONES TABAPRESS (eds.): *Córdoba 1752, según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, N° 3, Córdoba, Madrid, 1990.
- CERONE, P.: *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, ed. facs. Bolonia, 1969.
- CLARO VALDÉS, S.: *Antología de música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, 1974.
- CLARO VALDÉS, S.: “Herencia musical de las tres Españas en América”, en *Revista Musical Chilena*, N° 171, Santiago de Chile, 1989.
- CLARO VALDÉS, S.: “Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII. Catálogo de manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad, Cuzco – Perú”, en *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research V*, New Orleans, 1969.
- CLARO VALDÉS, S.: “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”, en *Revista Musical Chilena*, N° 101, Santiago de Chile, 1967.
- CONTRERAS Y VALVERDE, V. de: *Relación de la Ciudad de Cuzco*, Edición de 1982.
- COTARELLO Y MORI, E.: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVII*, Madrid, 1911.
- CUESTA MARTÍNEZ, M.: *La ciudad de Córdoba en el siglo XVIII*, Córdoba, 1985.
- CHAILLEY, J.: *Florilège d’analyses, Vol. II, classiques et romantiques*, París, 1984.
- CHASE, G.: *La música en España*, Buenos Aires, 1943.
- CHRISTENSEN, T., GOUK, P., GEAY, G., McCLARY, S., JANS M., LESTER J., VANSCHEEWIJCK M.: *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, Bélgica, 2007.
- DESPORTES, Y., BERNAUD, A.: *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*, Madrid, 2003.
- DÍAZ MOHEDO, M. T.: *Catálogo musical de la Iglesia Colegial de Antequera*, Antequera, 2007.
- DÍAZ MOHEDO, M. T.: *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*, Antequera, 2004.
- DÍAZ SÁNCHEZ, R. Y ROMERO PÉREZ, J. A.: “La fiesta del Corpus en la Córdoba del siglo XVIII y comienzos del XIX”, en *Actas del III Congreso de Historia de*

- Andalucía, Andalucía Contemporánea*, tomo IV, Iglesia. Religiosidad Popular, tomo 14, Córdoba, 2001.
- DÍEZ-TRECHUELO, L.: “Córdoba y América”, en *Actas del Congreso Internacional de Historia de América*, Córdoba, 1988.
- DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz*, Cádiz, 2004.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Diccionario de métrica española*, Madrid, 1985.
- ELLIS, M.: *A Chord in Time: The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, Farnham, 2009.
- ELÚSTIZA, J.B. de Y CASTRILLO HERNÁNDEZ, G.: *Antología musical: siglo de oro de la música litúrgica de España*, Barcelona, 1933.
- ESTENSSORO, J. C.: “La música en la instalación, afianzamiento y disolución del régimen colonial en el Perú: siglos XVI-XIX”, en *Revista de Musicología*, Madrid, 1978.
- ESTENSSORO, J. C.: *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*, Lima, 1989.
- EZQUERRO ESTEBAN, A., GONZÁLEZ MARÍN, L. A. Y HEILBRON FERRER, M. (Coords.): *Estudios sobre el Barroco Musical Hispano. (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*, Barcelona, 2005.
- FALK, J.: *Précis Technique de Composition Musicale. Théorique et pratique*, París, 1958.
- FEIJOO, B. J.: *Música de los Templos*, Madrid, 1726.
- FERNÁNDEZ REYES, B.: “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba en el siglo XVIII y su presencia en los archivos americanos” en *La música de las Catedrales Andalusas y su Proyección en América*, García-Abásolo, A. (Coord.), Córdoba, 2010.
- FORD, T., KOLDO RÍOS, A. (Trad.): *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, Madrid, 1999.
- FORNER J. Y WILBRANDT J.: *Contrapunto creativo*, Barcelona, 2003.
- FORTE, A. Y GILBERT, S.: *Análisis Musical. Introducción al análisis Schenkeriano*, Barcelona, 2003.
- FORTEA PÉREZ, J. I.: *Córdoba en el siglo XVI. Las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*, Córdoba, 1981.
- GALBIS DÍEZ, M. C.: *Catálogo de Pasajeros de Indias, siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, 1986.

- GARCÍA-ABÁSULO, A. (Coord.): *La Música en las Catedrales Andaluzas y su Proyección en América*, Córdoba, 2010.
- GARCÍA MUÑOZ, C. Y ROLDÁN, W. A.: *Un archivo musical americano*, Buenos Aires, 1972.
- GARRIDO ARANDA, A. E HIDALGO GARCÍA, P.: *Viaje ilustrado a los reinos del Perú en el siglo XVIII*, de Lanuza Sotelo, Lima, 1998.
- GEMBERO USTÁRROZ, M.: “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio”, en *Early music printing and publishing in the Iberian World*, 2006.
- GEMBERO USTÁRROZ, M. Y ROS-FÁBREGAS, E. (coors. y dirs.): *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, 2007.
- GÓMEZ REA, J.: *Diccionario de métrica*, Madrid, 1988.
- GONZÁLEZ-BARRIONUEVO, H.: *Ritmo e interpretación del canto gregoriano*, Madrid, 1998.
- GONZÁLEZ CASADO, P.: *Diccionario técnico Akal de términos musicales*, Madrid, 2000.
- GREBE, M. E.: “Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica”, en *Revista Musical Chilena*, Nº 107, Santiago de Chile, 1969.
- GROUT, D. J.: *Historia de la música occidental*, 2 vols., Madrid, 1984, 1990.
- HAENDEL, G. F.: *Xerxes, HWV 40*, Kassel, 2003.
- HERNÁNDEZ, L.: *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1993.
- HILL, J. W.: *La música barroca. Música en Europa Occidental, 1580-1750*, Madrid, 2008.
- HOPPIN, R. H.: *La música medieval*, Madrid, 2000.
- ILLARI, B.: “No hay lugar para ellos. Los indígenas en la capilla musical de la Plata”, en *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, La Paz, 1997.
- JAÉN MORENTE, A.: *Historia de Córdoba*, Córdoba, 1976.
- JOST, P.: *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal*, Barcelona, 2005.
- JURADO SÁNCHEZ, J.: *Los caminos de Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII*, Córdoba, 1988.

- KLEINERTZ, R.: ‘Vom Krieg zur Harmonie: Musiktheater als Politik unter den ersten spanishchen Bourbonen’, en *Estudios sobre el Barroco Musical Hispánico (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*, Barcelona, 2005.
- KNIGHTON, T. Y TORRENTE, A. (eds.): *Devocional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related Genres*, Aldershot, 2007.
- LARA LARA, F. J.: *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros Corales de la misa*, Granada, 2004.
- LEÓN TELLO, F. J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1974.
- LESTER, J.: ‘Thoroughbass as a Path to Composition in the Early Eighteenth Century’, en *Towards Tonality*, Bélgica, 2007.
- LOHMANN, G.: *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Lima, 1945.
- LÓPEZ CALO, J.: “Barroco-estilo galante-clasicismo”, en *Actas del Congreso Internacional: España en la música de Occidente*, Vol. I, E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López Calo (eds.), Madrid, 1987.
- LÓPEZ CALO, J.: *Documentario de la Catedral de Segovia*. 2 vol. Santiago de Compostela, 1989, 1990.
- LÓPEZ CALO, J.: *Documentario musical de la Capilla Real de Granada, Vol.1. Actas Capitulares*, Granada, 2005.
- LÓPEZ CALO, J.: “González Gaitán [Gaytán] y Arteaga, Juan Manuel”, en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, vol. V, E. Casares Rodicio (dir.), Madrid, 1999.
- LÓPEZ CALO, J.: “Granada-Sevilla-Puebla de los Ángeles. Los comienzos del villancico barroco”, en *La música de las Catedrales Andaluzas y su Proyección en América*, García-Abásolo, A. (Coord.), Córdoba, 2010.
- LÓPEZ CALO, J.: *Historia de la música española, tomo 3, siglo XVII*, Madrid, 1988.
- LÓPEZ CALO, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, vol. I, Granada, 1963.
- LÓPEZ CALO, J.: *La música en la catedral de Santiago*, vol. III, La Coruña, 1993.
- LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música*, Segovia, 1989.
- LÓPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid*”, vol. III, Valladolid, 2007.
- LÓPEZ CALO, J.: “La música en las iglesias de Castilla y León” en *Las edades del hombre*, Valladolid, 1991.

- LÓPEZ CALO, J.: “Presentación” en *P. Antonio Soler, 1729-1783, Villancicos, Vol. I*, CAPDEPÓN VERDÚ, P., Madrid, 1992.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A.: *La evolución urbana de Córdoba y de los pueblos campiñenses*, Córdoba, 1981.
- MACCLARY, S.: ‘Towards a History of Harmonic Tonality’, en *Towards Tonality*, Ghent (Bélgica), 2007.
- MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 1986.
- MARCO, J.: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los Pliegos de cordel*, 2 vol., Madrid, 1977.
- MARÍN LÓPEZ, J.: “Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo”, en *La música de las Catedrales Andaluza y su Proyección en América*, García-Abásolo, A. (Coord.), Córdoba, 2010.
- MARÍN LÓPEZ, J.: “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): El Fondo Estrada de la Catedral de Méjico”, en *La Música y el Atlántico: Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Gembero Ustárriz, M. (aut.), Ros Fábregas, E. (coord., aut. y ed.), Granada, 2007.
- MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, 1976.
- MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música andaluza*, Sevilla, 1985.
- MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española, tomo IV, siglo XVIII*, Madrid, 1985.
- MARTÍN MORENO, A.: *Salir el amor del mundo, zarzuela en dos jornadas, texto de José Cañizares (1676-1750) y música de Sebastián Durón (1660-1716)*, Málaga, 1979.
- MARTÍNEZ GIL, C.: *La Capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, 2003.
- MEDINA, A.: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, 2003.
- MICHELS, U.: *Atlas de música*, vol. I, Madrid, 1985.
- MICHELS, U.: *Atlas de música*, vol. II, Madrid, 1992.
- MIRCO BONONI, P.: *Porpora, 25 vicalizzi ad una voce e a due voci (fúgate) con accompagnamento di cembalo o pianoforte*, 1957.

- MORALEJO, A., TORRES, C., FEO J.; *Liber sancti Iacobi. "Codex Calixtinus"*, Pontevedra, 1992.
- MORENO CALDERÓN, J. M. (dir.): "El Patrimonio Histórico-Musical de Córdoba" en *II Jornadas sobre Patrimonio*, Córdoba, 2002.
- MORENO CUADRO, F.: "El crucero de la Catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico" en *Cuadernos de arte e iconografía*, T. XVI, nº 31, Madrid, 2007.
- MORENO VALERO, M.: "Religiosidad popular en Córdoba en el siglo XVIII (Cofradía del Santo Rosario)" en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras*, Año LVIII, Nº 112, 1987.
- MORIANO, F.: *Arte de leer los impresos antiguos castellanos*, (edición facsímil), Valencia, 1999.
- NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*, Barcelona, 1991.
- NIETO CUMPLIDO, M.: "Córdoba en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Historia del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba (1864-1978)*, R. Castejón, Córdoba, 1979.
- NIETO CUMPLIDO, M.: "La música en la catedral de Córdoba (1236-1577)", en *El Patrimonio histórico-musical de Córdoba. II Jornadas sobre Patrimonio*, Córdoba, 2004.
- NIETO CUMPLIDO, M.: "Los maestros de capilla de la catedral de Córdoba", en *Boletín de Confederación de Coros andaluces*, Córdoba, 1995.
- Noticia histórica de la Real Sociedad Patriótica de Córdoba (1779-1815)*, Córdoba, 1816.
- ONIEVA ESPEJO, M^a A.: "Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de Capilla cordobés entre épocas (1716-1804)" en *Revista Ámbitos*, nº 25, 2011.
- PALACIOS GAROZ, M. A.: *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, Burgos, 2003.
- PARRISH, C.: *The Notation of Medieval Music*, New York, 1978.
- PAVÓN, F. B.: *Anales de la ciudad de Córdoba*, Manuscrito de la Real Academia de Córdoba.
- PEDRELL, F.: *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española*, (edición facsímil), Valencia, 1994.

- PELINSKI, R. A.: *Die weltliche Vokalmusik Spanien am Anfang des 17 Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, München-Turtzing, 1971.
- PÉREZ MORA, R.: “El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica”, en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), Madrid, 2008.
- PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 2008.
- PÉREZ SIERRA, J.: *Maestros de Capilla del monasterio de San Lorenzo del Escorial. P. Antonio Soler (1729-1783)*, tomo I. Madrid, 1997.
- PINILLA, E.: “Informe sobre la música en el Perú”, en *Historia del Perú*, tomo IV, Juan Mejía Baca, Lima, 1981.
- PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, 1791.
- POPE, I.: “El villancico polifónico”, en *Cancionero de Upsala*, México, 1944.
- QUEROL GAVALDÁ, M.: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1975.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: *El legado musical del Cusco Barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario de San Antonio Abad del Cusco*, Lima, 2004.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, J.: “La Música en el Virreinato”, en *Varios. La Música en el Perú*, Lima, 1984.
- QUILIS, A.: *Métrica española*, Barcelona, 1996.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *El Teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*, Córdoba, 1976.
- RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, L.M.: *Indicador cordobés*, León, 1976.
- RIBERA, J.: *Disertaciones y Opúsculos*, Madrid, 1928.
- ROLDÁN SAMIÑÁN, R.: *Formas musicales*, Málaga, 1992.
- ROLDÁN, W. A.: *Antología de música colonial americana*, Buenos Aires, 1986.
- ROLDÁN, W. A.: *Catálogo de los manuscritos de música colonial de la Biblioteca nacional de Bolivia*, Sucre, 1986.
- ROLDÁN, W. A.: *Diccionario de música y músicos*, Buenos Aires, 1999.
- ROMERO DE TORRES, E.: “La famosa capilla del Mihrab, que amenaza hundirse en la segunda mitad del siglo XVIII, fue restaurada por el arquitecto francés don

- Baltasar Dreveton”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, año XV, N° 48, Córdoba, 1944.
- ROSEN, C.: *Formas de sonata*, Barcelona, 2004.
- RUBIO, S.: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, 1976.
- RUBIO, S.: *Historia de la Música española desde el ars nova hasta 1600*, Madrid, 1983.
- RUBIO, S.: *La Polifonía Clásica*, Madrid, 1956.
- RUBIO, S.: *Las melodías gregorianas de los “Libros Corales” del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1982.
- RUBIO, S.: *Siete villancicos de Navidad. Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, 1979.
- SADIE, J. A. (ed.): *Companion to Baroque Music*, New York, 2002.
- SADIE, S.: *Historia de la Música*, Madrid, 1994, 2010.
- SALCEDO HIERRO, M.: *Córdoba*, León, 1974.
- SALDONI, B.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1881.
- SALZER, F.: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*, Barcelona, 1962.
- SALZER, F. Y SHACHTER, C.: *El contrapunto en la composición. El estudio de la conducción de las voces*, Barcelona, 1999.
- SÁNCHEZ ROMERALDO, A.: *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1966.
- SÁNCHEZ SISCART, M.: “Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas” en *Recerca Musicològica*, IX-X, Barcelona, 1992.
- SARNO, J.: “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: Notas para el comienzo de una investigación”, en *Bulletin the Brussels Museum of Musical Instruments*, Bruselas, 1986.
- SARNO, J.: “El villancico en España y su transplante en el Nuevo Mundo”, en *Bulletin the Brussels Museum of Musical Instrument*, Bruselas, 1986.
- SARNO, J.: “Nuevas normas para la catalogación de los manuscritos musicales: una propuesta italiana”, en *Bulletin the Brussels Museum of Musical Instruments*, Bruselas, 1986.

- SAS ORCHASSAL, A.: *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*, 3 vols., Lima, 1971, 1972.
- SAS ORCHASSAL, A.: “La Púrpura de la Rosa”, en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, Lima, 1944.
- SAS ORCHASSAL, A.: “La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia”, en *Revista Musical Chilena*, N° 81 y 82, Santiago de Chile, 1962.
- SAS ORCHASSAL, A.: “Los primeros músicos españoles en Lima”, en *Anacrusa*, Lima, 1956.
- SAS ORCHASSAL, A.: “Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728)”, en *Música*, Lima, 1957.
- SAYAS, J.F. de: *Música canónica, motética y sagrada*, Pamplona, sin fecha impresa, con fecha manuscrita de 1761.
- SCHÖNBERG, A.: *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, 2003.
- SEPP, A. (S.J.): *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S. J. misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733, traducción del alemán y notas de Werner Hoffmann, Buenos Aires, 1971.
- SEPP, A. (S. J.): *Continuación de las labores apostólicas*, traducción del alemán de Werner Hoffmann, Buenos Aires, 1974.
- SIGÜENZA TARÍ, J. F.: “La consecución del patronato real en España. El penúltimo intento (1738-1746)” en *Revista de Historia Moderna*, n° 16, 1997.
- SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española desde los fenicios hasta 1850*, Madrid, 1855-1856.
- STEIN, L. K.: *La Púrpura de la Rosa*, (edición crítica), Madrid, 1999.
- STEIN, L. K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-century of Spain*, New York, 1993.
- STEIN, L. K.: ‘The Iberian Peninsula and its New World Colonies’, en *Companion to Baroque music*, J. A. Sadie (ed.), New York, 1998.
- STERN, S. M.: ‘Les vers finaux en espagnol dans les muwaash hispano-hébraïques’, en *Al-An*, XIII, 1948.
- STEVENSON, R.: ‘Arndt Von Gavel. Investigaciones musicales de los archivos coloniales del Perú. Reseña por Robert Stevenson’, en *Revista Musical Chilena*, N° 128, año XXVIII (Anotaciones y resúmenes bibliográficos), Santiago de Chile, octubre-diciembre 1974.

- STEVENSON, R.: “Comienzos de la ópera en el Nuevo Mundo”, en *Boletín Latinoamericano de Música*, USA-Washington, 1962.
- STEVENSON, R.: ‘Cuzco Cathedral: 1546-1750’, en *Inter-American Music Review*, 2/2. Washington D.C., 1980.
- STEVENSON, R.: “Espectáculos musicales en la España del siglo XVII”, en *Revista Musical Chilena*, Nº 121 y 122, Santiago de Chile, 1973.
- STEVENSON, R.: ‘Gaytán y Arteaga (Juan) Manuel’, en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (ed.), New York, 1980.
- STEVENSON, R.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, 1992, 1993.
- STEVENSON, R.: *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington D.C., 1970.
- STEVENSON, R.: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D. C., 1970.
- STEVENSON, R.: *The Music of Perou: Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington D.C., 1959.
- SUBIRÁ, J.: *Historia de la música y teatro en España*, Barcelona, 1945.
- SUBIRÁ, J.: *La tonadilla escénica*, Madrid, 1928-1930.
- SUBIRÁ, J.: *Tonadillas teatrales inéditas: libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, 1932.
- SZEKELY, K.: *Análisis 1º. Pequeñas formas barrocas y clásicas*, Málaga, 2004.
- SZEKELY, K.: *Análisis 2º. Grandes formas barrocas y clásicas*, Málaga, 2004.
- TAYLOR, R.: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Madrid, 1983.
- TAYLOR, T.: ‘The Spanish high Baroque Motet and Villancico. Style and Performance’, en *Early Music*, vol. 12, New York, 1984.
- TEJERIZO ROBLES, G.: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, 2 vol., Sevilla, 1989.
- TELLO, A.: *Música barroca del Perú (siglos XVII y XVIII)*, Lima, 1998.
- TORRENTE A. Y HATHAWAY J.: *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*, Kassel, 2008.
- TORRENTE A. Y MARÍN M. A.: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, 2000.

- TORRES MARTÍNEZ BRAVO, J. de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, (edición facsímil), Madrid, 1983.
- TWISS, R.: *Viaje por España en 1773*, Madrid, 1999.
- VARGAS UGARTE, R.: *Folklore musical del siglo XVIII*, Lima, 1946.
- VARGAS UGARTE, R.: *Historia de la Iglesia en el Perú*, Burgos, 1961.
- VARGAS UGARTE, R.: “Notas sobre la Música en Perú”, en *Cuaderno de Estudio*, tomo 3, Lima, 1949.
- VARGAS UGARTE, R.: “Un archivo de música colonial en la Ciudad del Cuzco”, en *Mar del Sur. Revista peruana de Cultura*, Lima, 1953.
- VÁZQUEZ LESMES, R.: “La capilla de música de la catedral cordobesa”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, tomo I, nº 110, Córdoba, 1986.
- VEGA, C.: *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, 1956.
- VEGA, C.: *La música de un códice colonial del siglo XVII*, Buenos Aires, 1931.
- VILLANUEVA, C.: *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Galicia, 2005.
- VILLANUEVA, C.: “Villancico”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tomo 10, E, Casares Rodicio (dir.), Madrid, 2002.
- VIRGILI BLANQUET, M. A.: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, en *Nasarre*, III, 2, Revista aragonesa de Musicología, 1987.
- VIRGILI BLANQUET, M. A.: *Catálogo de Impresos Musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989.
- VON GAVEL, A.: *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú*, Lima, 1974.
- WALKER, T.: ‘Ciaccona and Passacaglia. Remarks on their Origin and Early History’, en *Journal of the American Musicological Society*, 21, Washington, 1968.
- XIMÉNEZ HOYO, M.: “*Ceremonial y manual de las preces, antífonas, himnos, salmos y oraciones que deben decirse en esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba*” Córdoba, 1805.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE OBRAS

Admirable a dúo: 677, 724
Admirad las finezas: 724
Aguarda atrevido: 724
Ah, de la tierra humilde: 718
A la de María pura Concepción: 713
A la flor Inmaculada: 714
A la lid, al arma tocan: 467, 721
Al verdadero Dios: 725
Angélicas milicias: 714
Aplauda la tierra: 725
Aprisa Señor venid: 718
¡Ay! llorosos clamamos: 714
Ay, qué armonía tan celestial: 725
Ay, qué congoja: 715
Confusos huid: 711
Cual salta de gozo: 637, 721
De amor es encanto: 722
Delicioso el arroyuelo: 722
Dilatando armonías: 729
El Señor una mesa: 726
En los altos misterios: 726
Eternamente triste: 515, 712
Hoy amor a los hombres: 435, 726
Jardinerito del huerto cerrado: 339, 715
La noche se va pasando: 717
Lóbrego seno: 715

Los niños de coro a rato: 719

Marineros tened, parad: 727

Marineros parad: 727

Mi sol, favor te pido: 365, 719

Niño mío, ya se ve: 717

No llores, no gimás: 728

Miren qué amor poderoso: 727

Pálida, densa nube: 722

Pascual está aquí: 395, 720

Pues el cielo previene: 711

Qué es esto, Dios mío: 716

Qué es esto, Dios mío: 728

¡Qué lástima! ¡Qué dolor!: 716

Quien es ésta que sube: 716

Rabia enemigo: 712

Sagrado dueño mío: 728

Si no me engaño: 720

Soberbios querubes: 711

Sol escondido: 613, 723

Suenen cajas y trompas: 729

Venga el bárbaro otomano: 565, 713

Voy buscando a mi cordero: 659, 723

ÍNDICE DE DOCUMENTOS

1. Decisión de la Capilla de San Acacio de ceder el importe de las cuentas de dos años de dicha Capilla para la manutención de los mil niños de los que se hizo cargo el Cabildo en 1750: 32
2. Recibo de haber cedido 320 reales de vellón de las cuentas de la Capilla de Sta. Inés para la manutención de los mil niños de los que se hizo cargo el Cabildo en 1750: 33
3. Primas de la Capilla de San Pedro pagadas a los Capellanes de veintena y firmadas por éstos al margen izquierdo, en los aniversarios del Cardenal Salazar de 1752: 44 y 45
4. Portada del Testamento de D. Fernando Ruiz de Aguayo y fundación de las Capellanías y sacristías de San Acacio impreso en 1804: 54
5. Recibo escrito y firmado por José Espinosa de haber cobrado 110 reales y 400 fanegas de trigo correspondientes al tercio de San Juan de 1754: 62
6. Recibo firmado por José Furriel de haber cobrado 366 reales, 22 maravedíes, 16 fanegas y 8 celemines de trigo correspondientes al tercio de San Juan de 1753: 63
7. Petición de ayuda de costa de Francisco Ayala en 1753: 64
8. Recibo escrito y firmado por Blas Gascón de haber cobrado el tercio de San Juan de 1754: 65
9. Consignación del salario de Jaime Torrens en marzo de 1757: 66
10. Recibo escrito y firmado por el acólito Gonzalo Rupinilla de haber cobrado 39 reales y 7 maravedíes por poner los libros en el Coro durante el tercio de carnes tolendas de 1755: 70
11. Pago a mozos de coro y acólitos por su asistencia a los oficios y misas cantadas en la Capilla de San Acacio desde 1754 a 1758: 71
12. Pago a los acólitos y colegiales del Ángel de la Guarda por su asistencia a los oficios y misas cantadas de la Capilla de San Acacio en 1772-1773: 81
13. Recibo firmado por el copiante Francisco Antonio Dorado y Torres de varias copias de música: 96
14. Edicto para la provisión de una Capellanía de San Acacio para voz de contralto en 1773: 134
15. Contestación de la Iglesia de Jaca a la petición de Córdoba de fijación de edictos en 1764 para cubrir una Capellanía de San Acacio sin especificar el tipo de voz: 135
16. Edicto para provisión de una plaza de oboe y flauta en 1767: 136
17. Reverso del edicto de 1773 para provisión de una Capellanía de San Acacio para voz de contralto: 137
18. Informe sobre el memorial de ayuda de costa por enfermedad solicitado por Francisco del Rayo en 1752: 140 y 141
19. Detalle de las aspas de los tenores Cano y Mata en el año 1758: 142
20. Detalle de unas de las piezas de la conferencia nº 12 en notación gregoriana: 164
21. Primera página del Himno “Ave maris stella” de Gaitán. Año de 1774: 165

22. Partichella del bajo del segundo coro del Benedictus a 6 de 1756 de Gaitán: 166
23. Partichella del bajón del Benedictus a 6 de 1756 de Gaitán: 167
24. Orden de pago del primer tercio de 1815 a Mariano Speciali, tiple de la Capilla de música: 170 y 171
25. Recibo firmado por Alonso Romero de haber cobrado 10 reales por haber hecho los cuadrantes de asistencia de la Capilla de Sangre de 1767: 172
26. Portada del cuadrante del Coro del año 1771: 172
27. Detalle superior de un cuadrante correspondiente a la Capilla en el que se detallan las fiestas en latín en la parte superior: 173
28. Portada del cuadrante del Coro de los Sres. Prebendados de 1765: 173
29. Portada del Cuaderno manuscrito por Gaitán en 1754: 174
30. Portada de la partichella del violín 1º de la misa a 8 Pangelingua de 1739: 202
31. Firma de Gaitán de haber cumplido los responsos de los meses Marzo y Abril de 1783 en la Capilla de San Acacio: 212
32. Firma de los responsos de Junio y Julio de 1802 de la Capilla de San Acacio: 213
33. Partida de defunción de Juan Manuel González Gaitán: 214
34. Detalle de las cuentas de la Capilla de San Acacio de 1804: 215
35. Portada de las letras de los villancicos de 1765: 249
36. Primera página de la calenda del año 1753: 251
37. Recibo firmado por Antonio Ferreras por haber compuesto villancicos para la Catedral de Córdoba: 255
38. Particella de arpa del villancico “Jardinerito del huerto cerrado”: 339
39. Particella de contralto del villancico “Mi Sol, favor te pido”: 365
40. Particella de la trompa 1ª del villancico “Pascual está aquí, señores”: 395
41. Portada del villancico “Hoy amor a los hombres”: 435
42. Partichella de violón del villancico “A la lid, al arma tocan”: 467
43. Particella del primer violín de la cantada “Eternamente triste”: 513
44. Particella del tiple del primer coro de la cantada a 6 “Venga el bárbaro otomano”: 563
45. Portada de la cantada “Sol escondido”: 611
46. Fragmento de la particella de tiple de la Cantada “Cual salta de gozo”: 635
47. Portada de la Cantada “Voy buscando a mi cordero”: 657
48. Partichella del 2º violín del “Oh, admirable a dúo”: 675

ÍNDICE DE TABLAS

1. Sueldos de los Capellanes de veintena por asistir a las horas canónicas: 38
2. Particularidades del culto divino que debían cumplir los Capellanes de veintena: 38
3. Sueldos de los Capellanes de veintena en 1764: 43
4. Obligaciones del Sochantre y Teniente: 47
5. Licencias y descansos del Sochantre y Teniente: 48
6. Días que ha de hacer su oficio el Sochantre: 48
7. Días que ha de hacer su oficio el Teniente: 49
8. Obligaciones de los Capellanes de Sta. Inés: 51
9. Informe de sueldos de músicos provenientes de las arcas de las Capellanías de Sta. Inés de 1764: 52
10. Informe de los sueldos de los músicos provenientes de las arcas de las Capellanías de San Acacio en 1764: 54
11. Sueldos y número de acólitos de las Parroquias de Córdoba a mediados del siglo XVIII: 71
12. Obligaciones del Maestro de Capilla según los Estatutos de los músicos y reformas de 1754: 89
13. Situaciones extraordinarias en las que es requerido el Maestro de Capilla: 93
14. Promoción de los músicos a los distintos estamentos que componían el servicio de música de la Catedral de Córdoba durante el magisterio de Capilla de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga (1752-1780): 126
15. Componentes de la orquesta de la Catedral de Córdoba durante el Magisterio de Gaitán: 168
16. Fiestas del mes de Diciembre: 175
17. Fiestas del mes de Enero: 176
18. Fiestas del mes de Febrero: 177
19. Fiestas del mes de Marzo: 177
20. Fiestas del mes de Abril: 178
21. Fiestas del mes de Mayo: 178
22. Fiestas del mes de Junio: 179
23. Fiestas del mes de Julio: 180
24. Fiestas del mes de Agosto: 180
25. Fiestas del mes de Septiembre: 181
26. Fiestas del mes de Octubre: 182
27. Fiestas del mes de Noviembre: 183
28. Gastos pertenecientes a la composición de villancicos y otras obras en 1780: 254

ÍNDICE DE GRÁFICOS

1. Promoción de Mozos de Coro y Acólitos durante el Magisterio de Gaitán (1716-1780): 85
2. Destinos de Mozos de Coro y Acólitos que promocionaron a otras Iglesias y Catedrales durante el Magisterio de Gaitán (1716-1804): 86
3. Plantilla vocal e instrumental de la Capilla de música durante el Magisterio de Gaitán (1716-1780): 88
4. Procedencia de los cantores que ingresan en la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780): 99
5. Destinos de los cantores que se marchan de la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780): 100
6. Procedencia de los instrumentistas que ingresan en la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780): 115
7. Destinos de los instrumentistas que se marchan de la Capilla de Música durante el Magisterio de Gaitán (1752-1780): 116
8. Archivos donde se conservan villancicos y cantadas del Maestro Gaitán: 277
9. Festividades de las obras en castellano del maestro Gaitán: 278
10. Villancicos de Navidad según los pliegos de letras con estructuras castellanas: 279
11. Tipos formales de villancicos y cantadas según los pliegos de letras y manuscritos de música: 280
12. Plantilla vocal de las obras en castellano que se conservan del maestro Gaitán: 292
13. Plantilla instrumental de villancicos y cantadas: 305
14. Armaduras usadas por el Maestro Gaitán en sus villancicos y cantadas: 316
15. Compases utilizados en las obras en castellano del maestro Gaitán: 317

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. Figura de un músico entre los asientos 45-46 del lado de la Epístola de la sillería alta del Coro: 87
2. Primer luneto del lado del Evangelio: 149
3. Primer luneto del lado de la Epístola: 150
4. Segundo luneto del lado del Evangelio: 151
5. Segundo luneto del lado de la Epístola: 152
6. Tercer luneto del lado del Evangelio: 153
7. Tercer luneto del lado de la Epístola: 154
8. Cuarto luneto del lado del Evangelio situado en el trascoro: 155
9. Cuarto luneto del lado de la Epístola situado en el trascoro: 156
10. El Rey David entre los dos últimos lunetos del lado de la Epístola: 157
11. El Rey David cantando y tocando el arpa en los medallones centrales de la bóveda del altar Mayor: 157
12. Ministril de cuerda tañendo un contrabajo en el lado del Evangelio de la sillería alta: 160
13. Ministril de viento tañendo un bajón en el lado de la Epístola de la sillería alta: 160

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Ágreda y Rayo, Francisco de (violinista): 25, 54, 76, 118, 128, 168, 169, 200

Aguilar, Francisco (mozo de coro y acólito): 130

Aguilera, Francisco (capellán de veintena): 132

Alba, José de (capellán de veintena): 126

Alfaro, Andrés (mozo de coro): 113

Alfaro, Alfonso Raimundo de (capellán de veintena): 130

Alonso de Salizanes, Francisco: 73

Álvarez, Manuel (mozo de coro, acólito y capellán de veintena): 68, 128

Alverona, Vicente de (capellán de San Pedro): 95

Amaya, Francisco de (organista): 65

Ambros, Joaquín (mozo de coro y tenor): 73, 110, 130

Amaya, Francisco (organista): 211

Amor, Francisco Luis de (mozo de coro): 81, 132

Andrés, Ramón: 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156

Aragonés, Fernando: 136

Aranda Doncel, Juan: 22, 26, 27, 28

Aranís, Juan de: 219

Arce, Joaquín: 250

Armenteros, Fernando (capellán de veintena): 130

Arriaga: 362

Arteaga, Ana Luisa de: 199, 200

Arteaga Carnero, M^a Luisa: 200

Austria, Félix de: 253, 254

Ayala, Francisco (organista): 24, 52, 56, 61, 63, 64, 106, 94, 127, 211, 212

Ayala, José (violín): 95

B

Bach, Carl Philip Emanuel: 361, 558

Bach, José Benito (organista): 67, 94, 124, 132

Bach, Juan Sebastián: 361, 363

Balius, Francisco: 715

Balius y Vila, Jaime (maestro de capilla): 133, 212

Ballesteros, Antonio: 92

Ballesteros, Francisco Javier: 93

Ballesteros, José: 95

Barca, Calderón de la: 242

Bárcenas, Pablo (oboe y organista): 67, 82, 93, 94, 124, 131, 168, 169

Bárcenas, Paula de: 124

Barni, Juan Bautista: 204

Barranco, Segundo (salmista): 132

Bedmar Encinas, Luis: 16

Bedmar Estrada, Luis Pedro: 40, 46, 61, 76, 115, 703

Belargo, N.: 94

Bendicho, Pascual (tiple): 93, 101, 102, 109, 128, 208, 360, 431, 432, 713

Benicio Cotrina, Felipe: 94

Bermudo, Fray Juan: 218

Bernet, Antonio: 95

Bernia, Mateo (tiple): 81, 82, 93, 103, 131, 210, 212

Berral, Alonso: 94

Berral, José: 127

Berral, Pedro (capellán de veintena): 127

Bofill, Ignacio (oboe): 94, 124, 132

Bonilla Cerezo, R.: 214

Bono, Francisco (salmista): 94

Borja, Juan de (mozo de coro): 82, 132

Bueno, Antonio (organista): 67, 94

Bueno, Juan (mozo de coro y tiple): 52, 74, 101, 122, 129

Bueno, Manuel (organista): 65

Buiza, Joaquín (mozo de coro): 129

Buiza, José de (mozo de coro, acólito y capellán de veintena): 42, 47, 68, 126

Busquet, Juan (violín): 93, 119, 131, 168, 169, 210

C

Caballero, Antonio (mozo de coro y maestro de capilla): 73, 74, 126, 252, 728, 765

Caballero y Góngora, Antonio: 73, 206

Cabezón, Andrés (mozo de coro y acólito): 129

Cabezón, Juan (arpista): 25, 117

Cabezón y Gálvez, Sebastián (tenor): 94, 111, 131

Cabrera y Valenciano, Juan José Ignacio (mozo de coro, acólito y tenor): 81, 93, 94, 95, 110, 130, 138

Cádiz, Fray Diego de: 35

Calvino: 230

Calvo, Baltasar (tiple): 25, 101, 127, 144

Cano, Francisco (tenor): 24, 52, 54, 55, 56, 109, 128, 360, 713

Camacho, Andrés: 68

Camacho, Diego (acólito): 42, 126

Campos Montesa, Manuel (tenor): 52, 97, 110, 130, 431, 718, 719

Capdepón Verdú, Paulino: 218, 226, 250

Cárdenas, Juan de (acólito y capellán de veintena): 126

Cardiel, Juan Antonio (tiple): 102, 129, 142, 360, 392, 431, 713, 717, 718, 719, 724

Carrillo, Tomás: 68

Carrillo Aguilera y Puerta Nueva, Francisco (maestro de capilla): 76

Casado, Ignacio (tenor): 94, 111, 112, 132, 136

Casado, Juan: 111

Casanya, Agustín (bajonista): 94

Castillo, Mateo del (capellán de veintena): 127

Castiñeiras, Manuel: 148

Cerone, Pietro: 150

Ceruti, Roque: 238

Chase, Gilbert: 224

Claro Valdés, Samuel: 217, 229, 230

Cobos del Rincón, José (mozo de coro y bajonista): 52, 68, 74, 93, 123, 129, 142, 168, 169

Codax, Martín: 218

Comes, Juan Bautista: 218, 219, 227

Contreras, Agustín de (maestro de capilla): 52, 54, 76, 122, 126, 200, 206, 231, 733, 734, 764

Contreras y Valverde: 246

Corchado, Bartolomé (sochantre): 127, 200

Cortés de Paniagua, Fernando (violinista): 25, 52, 118, 128, 168, 169

Cremades, José Antonio (tenor): 93, 102, 111, 131

Crespo y Molina, Pedro (impresor): 733, 734

Criado y Esquivel, José (impresor): 746

Cudorie, Federico: 52, 93, 125, 130, 167, 168, 169

Cuesta Martínez, Manuel: 28

Cruz, Sor Juana Inés de la: 223

Cruz, Pedro de la (bajonista): 25, 122, 128

Cruz, Ramón de la: 242

D

Delgado, Francisco: 65, 67, 210

Díaz de Morales, Francisco: 14

Díaz Mohedo, M^a Teresa: 210, 211, 703

Díez Martínez, Marcelino: 38, 60, 61, 703

Domingo, José: 92, 95

Domínguez, Antonio (mozo de coro): 128

Dorado y Torres, Francisco Antonio (copiante): 96, 254

Duque Cornejo, 158

Duran de la Motta, Antonio: 231

Durón, Sebastián: 219

E

Enciso, Felipe (contralto): 24, 56, 104, 127, 724

Enríquez, Andrés (canónigo): 45

Enríquez, Francisca: 45

Enríquez, Inés: 45

Escalona, Antonio: 94

Especiali, Mariano Gerlando de la Concepción (tiple): 94, 103, 132, 170, 171, 210

Espinosa de los Monteros, Vicente (bajonista): 25, 61, 122, 128

Espinosa, José: 61, 62, 122

Estenssoro, Carlos: 241

F

Farinelli: 561

Feijoo, B. J.: 239

Feria, Juan de (mozo de coro): 131

Fernández, Antonio (capellán de veintena): 132

Fernández, Francisco: 25

Fernández Reyes, Beatriz: 15

Ferreira, Antonio (organista): 65, 211

Ferreras, Antonio (maestro de capilla): 95, 109, 253, 255, 730, 765

Fibla, José de (sochantre): 93, 129, 208

Flecha, Mateo: 219, 230

Fortún, Julia Elena: 231

Franco, Juan Manuel (contralto): 64, 93, 106, 131, 210

Fresneda, Fray Bernardo de: 36, 38, 39, 41, 50, 68, 72, 92, 97

Furriel, José: 62, 63

Furriel, Martín: 62

Furriel, Patricio: 62

G

Gaetano, Diego (violinista): 25, 117, 118, 128, 168

Galindo, Francisco (capellán de veintena): 47, 129

Gálvez, Bartolomé de (sochantre y bajo): 25, 49, 54, 97, 112, 113, 114, 127, 139, 431, 718, 719

Gálvez, José (mozo de coro): 132

Gálvez, Julián (salmista): 97, 113, 114, 132

García, Álvaro: 93

García, Benito (organista): 67, 94

García, Bernabé (mozo de coro): 93, 126

García, Francisco Javier: 211

García, José (contralto): 25, 74, 104, 127

García, Juan (capellán de veintena): 128

García, Rafael (mozo de coro, acólito y contrabajo): 121, 130, 169

García Aguilar, I.: 214

García Hidalgo, José Domingo (capellán de veintena): 131

García López, Isidro (triple): 101

García Prada, Manuel (maestro de capilla): 60, 204

García Rivilla, Ángel: 11

García Sarriel, Antonio (trompa): 52, 93, 125, 130, 167, 168, 169

Garrido Aranda, A.: 244

Gascón, Blas (organista): 25, 65, 127, 211

Gluck: 559

Gómez, Blas (oboe): 94, 124, 131, 168

Gómez, Pedro: 11

Gómez Caballero, Juan (violonista): 25, 52

Gómez de Lara, Diego Andrés (mozo de coro): 81, 130

Gómez Caballero, Juan José (violonista): 25, 52, 120, 12

Góngora, Juan Pedro de (mozo de coro y acólito): 93, 129

González, Juan Antonio (mozo de coro): 132

González Gaitán, Agustina Ventura: 199, 200

González Gaitán, Antonio Pedro Francisco: 199, 200

González Gaitán, Bartolomé: 199

González Gaitán, José Antonio: 108, 199, 200

González Gaitán, Juan Manuel (maestro de capilla): 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 29, 52, 54, 61, 62, 64, 73, 75, 82, 85, 86, 87, 88, 92, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 133, 144, 164, 166, 167, 169, 174, 184, 185, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 222, 224, 226, 231, 232, 235, 236, 238, 241, 249, 251, 252, 256, 258, 261, 269, 270, 271, 277, 278, 279, 289, 290, 291, 292, 298, 303, 305, 310, 316, 317, 318, 320, 336, 342, 368, 399, 431, 435, 438, 464, 470, 516, 566, 614, 637, 652, 659, 677, 698, 699, 703, 704, 705, 706, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 733, 734, 736, 738, 739, 741, 743, 744, 746, 748, 749, 751, 752, 754, 756, 757, 763, 764, 765, 767, 769, 773, 776, 777, 779, 780, 784, 785, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 796

González Gaitán, Miguel Francisco del Ave María: 199, 200

González Gaitán, Pedro: 199, 200

González Gaitán, Pedro José: 199, 200

González Gaitán, Rafael Francisco: 199, 200

Gonzalo Sanz, Antonio (contralto): 95, 106, 132

Gorriz, Juan (organista): 67, 94

Grebe, M^a Esther: 218

Guerra Ortiz, Juan (capellán de veintena): 132, 203

Guerrero, Francisco: 218, 219, 227

Guerrero, Pedro (capellán de veintena): 127

Gutiérrez, Laura: 11, 335

Gutiérrez Ruiz (Obispo): 42

H

Haëndel: 322, 509, 559

Hathaway, Janet: 13, 255

Haydn: 559

Herrera, Miguel (mozo de coro): 133

Hidalgo, Antonio (oboe): 25, 52, 74, 94, 101, 102, 122, 124, 128, 138, 139, 168, 169, 171

Hidalgo, Juan: 219, 229

Hidalgo, Simón (mozo de coro): 132

Hidalgo García, P.: 244

Higuera, José: 94

Hinestrosa, Miguel de (sochantre): 50, 108, 112, 113, 120, 127, 164

Hinestrosa, Nicolás (arpista): 25, 52, 72, 73, 76, 117, 122, 127, 303

Hinestrosa, Pedro de: 113, 200

I

Illari, Bernardo: 241

Iranzo, Lucas de: 220

Izquierdo, Alfonso (capellán de veintena): 95, 131, 145

J

Jaén Morente, Antonio: 23, 35

Jiménez, Cristóbal (mozo de coro): 81, 131, 145

Jiménez, Francisco (capellán de veintena): 132

Jurado Muñoz, Francisco (tenor): 56, 107, 128, 392, 716, 724

Jurado Muñoz, Fray Pedro: 107

Jurado Sánchez, J.: 34

L

Lanuza Sotelo, Eugenio: 244

Lara, Antonio de (mozo de coro): 133

Lavarza, José (tenor): 54, 55, 93, 94, 109, 114, 129, 208

León y Morales, Antonio de (mozo de coro): 93, 128

León y Soldevilla, José Antonio (capellán de veintena): 129

Llerena, Sancho (capellán de veintena): 25, 127

Lobo Guerrero, Bartolomé: 220, 246

Lolo, Begoña: 234

López Bernaldo de Quirós, M.J.: 707

López Calo, José: 14, 15, 29, 60, 203, 204, 205, 223, 225, 240, 252, 361, 703, 723, 727

López de las Casas, Alonso: 244

López del Rosal Chaparro, Diego (acólito): 126

Luque, Antonia: 122

Luque, Francisco de (capellán de veintena): 41, 127

Lutero: 230

M

Mancebo, Manuel (tiple): 25, 100, 101, 127

Marciag, Pedro: 95, 97, 112, 133

Marco, Joaquín: 251

Marín, José: 232

Marín, Lorenzo: 222

Marín, Miguel Ángel: 13

Marín, Vicente (violonchello): 95, 121, 133, 169

Martín, Alonso (tiple): 102, 103, 131

Martín, Tomás de San: 242

Martín Blanco, Mateo (sochantre): 76, 81, 114, 130

Martín Moreno, Antonio: 15, 206, 214, 240

Martos, Juan de (capellán de veintena): 132

Mata, Dionisio de la (tenor): 52, 72, 81, 94, 95, 96, 108, 127, 212, 222, 253, 718

Mata Marín, Nicolás de la (mozo de coro, acólito y capellán de veintena): 25, 76, 118, 126

Mathon, Juan Bautista (violín y trompa): 94, 138

Medina y Vargas, Luis de: 199

Melendo, Rafael (mozo de coro): 132

Méndez de Morales, Rodrigo: 50

Merlo, Francisco Javier (mozo de coro y violonista): 121, 128, 168, 169

Mesa, Jacinto Antonio de (maestro de capilla): 231, 232

Millán, Pedro: 200

Mogroviejo, Santo Toribio de: 241

Monteverdi: 230

Montilla, José (mozo de coro y acólito): 81, 131

Montón y Mallén, Juan (maestro de capilla): 256, 766

Mora, Manuel de (mozo de coro y acólito): 81, 131

Morales, Diego de (capellán de veintena): 112

Morales, Ignacio de (mozo de coro): 81, 131

Moreno, Francisco Carlos (capellán de veintena): 127

Moreno Polo, José (organista): 65

Moreno Trombesa, Manuel (trompa): 25, 52, 125, 128, 168, 169

Moyano, José (salmista): 129

Mozart: 559

Muñoz de Cabrera, Miguel (tenor): 25, 47, 49, 59, 108, 123, 127, 133

N

Navarro, Bartolomé (capellán de veintena): 130

Navarro, Francisco (organista): 63

Navas, Pablo José de (sochantre): 94, 131

Nebra, José de: 93, 165

Nieto Cumplido, Manuel: 11, 15, 22, 24, 31, 33, 40, 42, 46, 51, 52, 55, 56, 57, 61, 62, 97, 115, 212, 214

Notario, María: 199, 200

Núñez, Juan (tiple): 100

O

Ocaña, Manuel de: 94

Ocón, Juan Alonso de: 247

Onieva Espejo, M^a Asunción: 199, 342, 368, 399, 438, 470, 516, 566, 614, 637, 659, 677, 796

Onieva Espejo, Rosario: 11

Orosco, Andrés: 203

Ortega, Andrés de (mozo de coro y acólito): 128

Ortega, José de (mozo de coro y acólito): 131

Ortega, Juan de (mozo de coro y maestro de capilla): 81, 82, 130, 143

Ortega, Mariano de (mozo de coro y acólito): 81, 130

Ortiz, Bernabé (contralto): 105, 131

Osete, Manuel: 211

P

Pacheco Montión, Juan: 230

Palá Gasós, M. P.: 707

Pardo, Fernando (oboe): 123, 129, 168, 169

Pardo, Francisco (bajonista): 25, 122, 123, 128

Pardo, Juan (mozo de coro y acólito): 93, 128

Pariente y Corbo, Mariano (mozo de coro): 132

Patiño, Carlos: 219

Pavón, Francisco: 31, 34

Peña, Juan José de la (mozo de coro y violinista): 81, 119, 130, 169

Peñafiel, Juan (tenor): 25, 91, 107, 127, 207

Pérez, Miguel (mozo de coro y acólito): 81, 130

Pérez Mora, Rosario: 234

Pérez Oga, Alonso: 199, 200

Pérez Rioja, José Antonio: 83, 149, 151

Pompeyo, Juan (violinista): 117

Ponz, Antonio: 22, 23

Pope, Isabel: 224

Porta, Juan (contralto): 52, 56, 93, 104, 130

Portera, Manuel de la: 246

Porpora: 561

Pozo y Cáceres, Lucas del: 161

Praetorius, Michael: 153

Prieto, Francisco José (mozo de coro): 132

Q

Querol Gavaldá, Miguel: 225

Quevedo, Francisco de: 229

Quezada Macchiavello, José: 218, 227, 228, 229, 238, 241, 243, 244, 246, 703

Quintana, Andrés José de: 132

R

Raimundo, Pascual: 95

Ramírez, Juan José (mozo de coro y acólito): 128

Ramírez de Arellano, Rafael: 34, 35

Ramírez de Arellano, Teodomiro: 14, 31, 199

Ramírez de las Casas Deza, Luis M^a: 22, 23

Redel, Esteban (trompa): 93, 115, 119, 125, 129, 168

Redel, Matías (violinista): 52, 93, 115, 119, 125, 129, 168, 169

Redondo, Esteban (organista): 67, 94

Reguera, Juan de la: 242

Ribalto, Antonio: 35

Ribayaz, Lucas de: 232

Ribera, Julián: 217

Ricarte, Juan de (acólito): 128

Río, Juan del: 25

Río y Cárdenas, Rafael (mozo de coro): 132

Ríos, Fernando de los (capellán de veintena): 129

Ríos, José de los (contralto): 94, 95, 106, 132

Rodríguez, Diego (impresor): 736, 738, 739, 741, 743

Rodríguez, Diego Juan José (mozo de coro, acólito y capellán de veintena): 42, 76, 126

Rodríguez, Juan (impresor): 748, 749, 751, 752, 754, 756, 757

Rojas y Montes, Diego de (violonista): 25, 120, 122, 128, 162, 171, 763

Rojas y Sandoval, Cristóbal de: 36

Rojo, José (organista): 60, 204

Roldán, Waldemar Axel: 15, 715

Román Alcalá, Ramón: 11

Romero, Alonso: 171, 172

Romero, Francisco (tenor): 107

Romero, Fray Juan: 219

Romero, Juan (contralto): 25, 104, 127

Romero de Torres, Enrique: 30

Rosell, Juan: 211

Rubio, Samuel: 40, 220, 221, 227, 724

Rueda, Lope de: 229

Ruimonte, Pedro: 218, 227

Ruiz, Fernando (mozo de coro y acólito): 68, 128, 132, 201

Ruiz, Francisco (capellán de veintena): 130

Ruiz, José: 93

Ruiz, M^a Rosa: 111

Ruiz de Aguayo, Fernando: 52, 54

Ruiz de Medina, Domingo (mozo de coro): 132

Ruiz y Gálvez, José (capellán de veintena): 127

S

Sainz de Rupinilla, Gonzalo (acólito): 70, 76, 118, 126

Sala, Antonino (maestro de capilla): 255, 765

Salas, Esteban: 393

Salazar y Góngora, Pedro Antonio de: 43, 57

Salcedo Hierro, Miguel: 14

Sales, Francisco de: 99

Saldoni, Baltasar: 14

Sánchez y Gálvez, Francisco (acólito): 68, 126

Sánchez, José (mozo de coro y acólito): 81, 131

Sánchez de Argote, Diego: 79

Sánchez de Ayllón, Miguel: 56
 Sánchez de Castro, Diego: 55
 Sánchez de Feria, Juan (mozo de coro y acólito): 126
 Santiago, Manuel (tenor): 97
 Samaniego, Juan de: 75, 147
 Sas Orchaal, Andrés: 15, 220, 243, 245, 246, 247
 Sayas, Juan Francisco de: 239
 Sayes, Juan (contralto): 93, 105, 129, 392, 431, 432, 716, 718, 719
 Segade, Jesús Gabriel: 715
 Serón, Antonio (sochantre): 59, 60, 129
 Serralta, Joaquín: 95
 Serrano, Antonio (impresor): 76, 736, 738, 739, 743, 748
 Serrano, Pedro (mozo de coro): 81, 131
 Shubart: 559
 Sigüenza Tarí, J. F.: 204
 Silva, Miguel de: 199
 Soler, Antonio: 560, 561
 Soriano Fuertes, Mariano: 14, 15, 201, 207, 214, 793
 Soto, Juan Feliciano de (mozo de coro y acólito): 126
 Stein, L. K.: 223, 224, 232
 Stern, Samuel Miklos: 217
 Stevenson, Robert: 15, 202, 217, 230, 715
 Subirá, José: 234
 Sutil, José Manuel: 11
T
 Talavera, Hernando de: 219, 220
 Teixidor, José (maestro de capilla): 253

Tejerizo, Germán: 252

Tello, Aurelio: 231

Tolón, Francisca: 65

Torrejón y Velasco, Tomás de: 219, 229, 230, 232

Tormo, José (contralto): 105, 106, 131, 143

Torrens, Jaime (organista): 52, 65, 66, 67, 81, 124, 129, 211

Torrente, Álvaro: 13, 255

Torres, Juan (capellán de San Pedro): 59

Torres Carmona, Juan: 11

Torres y Mata, Pedro de: 47, 129

Torres Onieva, Inmaculada: 11

Torres Onieva, Isabel: 11

Torres Onieva, Lucía: 11

Triguillos, Diego (mozo de coro, acólito y capellán de veintena): 128

Triguillos, José (mozo de coro): 82, 132

Turón, Pedro (sochantre): 47, 55, 94, 132

Twiss, Richard: 24, 29, 30, 34

U

Úbeda, José de (mozo de coro y acólito): 126

V

Valenzuela, Pedro de: 199

Valenzuola Spagnolo, Pietro de la: 219

Valle, José Luis del: 11

Valls, Manuel (oboe): 95, 125, 133, 169

Vargas Ugarte, R.: 244

Vázquez, José Rafael (mozo de coro): 132

Vázquez, Juan: 218

Vázquez, Miguel Antonio (mozo de coro, acólito y capellán de veintena): 81, 130

Vázquez, Pedro (organista): 65

Vázquez Lesmes, Rafael: 36, 37, 41, 206, 207

Vega, Fray Pedro de: 245

Velasco, Antonio de (bajo): 95, 114, 127

Velasco, José (salmista): 60, 95, 114, 131

Vera, Maria de: 118

Verarza, Agustín de (mozo de coro): 126

Vergara, Francisco de (capellán de veintena): 127

Viedma, Gerónimo (capellán de veintena): 123

Victoria, Tomás Luis de: 243, 245

Villagarcía y Monroy: 244

Villalba y Postigo, Antonio de (salmista): 95, 132

Villalón, Francisco (impresor): 744

Villanueva, Carlos: 218, 223, 227, 238

Villar, Juan Manuel de (sochantre): 95

Virtudes, Francisco (médico): 25, 144

Vivaldi, A.: 361

Von Gavel, Arnt: 15, 230

X

Ximénez Hoyo, Manuel: 222

Y

Yepes, Alonso (mozo de coro y acólito): 130

Yepes, Andrés de (mozo de coro y violonista): 81, 130

Z

Zabala, Vicente (organista): 67, 81, 94, 108

Zameza y Elejalde, José: 210, 211

TÍTULO DE LA TESIS: La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobés entre épocas (1716-1804). Villancicos y Cantadas.

DOCTORANDO/A: M^a Asunción Onieva Espejo

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral que se presenta constituye un excelente estudio sobre un músico cordobés que ejerció el magisterio de Capilla en la Catedral de Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Manuel González Gaitán y Arteaga. El trabajo no sólo contribuye a divulgar la figura y la obra en castellano de un músico de altura, sino que sirve para conocer cómo funcionaba el sistema de promoción de músicos en la Catedral, desde el puesto más bajo como mozo de coro, hasta el más alto que era el Maestro de Capilla. La tesis presenta una perspectiva muy original e innovadora. En ella se aúna tanto el análisis musical de su obra como el literario. Por ello, este trabajo consigue una visión unitaria de la composición musical dentro de su marco histórico-artístico.

La tesis ha sido un acierto, no sólo por la elección del tema y su orientación, sino por el interés que el mismo suscita, ya que no abundan los estudios sobre músicos de nuestra ciudad. En este estudio se recopila y analiza la obra de este autor dispersa por distintos archivos españoles e hispanoamericanos, a partir de la cual pueden abrirse nuevas vías de investigación.

Uno de los valores fundamentales de la tesis radica en el minucioso esfuerzo investigador que contiene. Un esfuerzo que ha permitido recoger, de forma prácticamente exhaustiva, aquellos datos y documentos relativos tanto al autor como a su obra y reunirlos de forma ordenada y organizada. Mención merece también el número de fuentes consultadas y referencias bibliográficas en las que se apoya el trabajo. Por otro lado, la música que aquí se transcribe puede proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos e investigadores.

El mencionado trabajo de investigación es importante, en fin, no sólo porque permite el conocimiento de un cordobés hasta ahora prácticamente desconocido, sino porque recuperar su música es conocer más a fondo nuestro

patrimonio y el análisis de este repertorio en un contexto más amplio nos ayudará a una mayor comprensión de la música hispana tanto en la Península Ibérica como en Hispanoamérica. La vida de Juan Manuel González Gaitán se desarrolló en una constante dedicación al servicio de la Catedral de Córdoba y de trabajo incansable. Este trabajo sirve para pagar tributo al homenaje que innegablemente merece.

El interés que la tesis tiene para la comunidad científica se está empezando a comprobar en las publicaciones de la doctoranda derivadas de la investigación: el artículo "Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: aspectos biográficos de un Maestro de Capilla cordobés entre épocas (1716-1804)" en revista *Ámbitos* y el artículo "La Córdoba del siglo XVIII y la música" en revista *Almirez* (en prensa). La tesis ha cumplido así a todas las expectativas que se anunciaron en el proyecto original.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 3 de Mayo de 2012

Firma del/de los director/es

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'RR', with a horizontal line extending from the end of the signature.

Fdo.: Ramón Román Alcalá