

# La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI)

*José Luis Ruiz Vera\**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

El presente artículo trata de explorar los orígenes de la música en la catedral de Córdoba desde que se consagra como templo cristiano, así como el nacimiento y consolidación de los grupos y ministros que protagonizan a diario la interpretación del canto gregoriano en la misa y en las distintas horas del oficio divino, y, extraordinariamente, la polifonía en las grandes solemnidades litúrgicas, tomando como punto de partida la institución misma del cabildo catedralicio que es el que hace posible esta realidad sonora. Por otra parte, indagamos en los comienzos de la práctica musical instrumental desde las primeras noticias alusivas a la presencia del órgano y la participación del primer grupo de ministriles en la solemnidad de los servicios religiosos, para finalizar exponiendo la opinión que de la capilla de música tuvieron sus coetáneos.

## Palabras clave:

Capilla de música, maestro de capilla, ministriles, musicología, sochantre.

## The music in the cathedral of Cordoba (1236-XVI CENTURY)

## Abstract:

The present article tries to explore the origins of music in the cathedral of Cordoba since it is consecrated as a Christian temple, as well as the beginning and consolidation of the groups and ministers who daily play the Gregorian chant in the Catholic Mass and in the different hours of the divine office, and, extraordinarily, polyphony in the great liturgical solemnities, taking as its starting point the very institution of the cathedral lobby which is the one that makes this sound reality possible. On the other hand, we inquired in the beginnings of the instrumental musical practice from the first news allusive to the presence of the organ and the participation of the first group of minstrels in the solemnity of the religious services, to finish exposing the opinion about the chapel of music that their contemporaries had.

## Key words:

Music chapel, chapel master, minstrels, musicology, succentor.

«Partíme para Córdoba, aunque llegué entero, (...). Fuime al mesón del Potro, (...) holguéme de ver a Córdoba la Llana, como muchacho inclinado a trafagar el mundo. Fuime luego a ver la Iglesia mayor, por oír la música, donde me di a conocer a algunas personas...»  
Vicente Espinel<sup>1</sup>.

**E**n boca del protagonista de su obra, el escudero Marcos de Obregón, relata el regocijo por la llegada a Córdoba Vicente Espinel, músico de profesión y reputado teórico musical de su tiempo, en inconcreta fecha del último tercio del siglo XVI o primeros años de la siguiente centuria. Es significativo y llama poderosamente la atención, que inmediatamente después de aposentarse en el emblemático mesón del Potro, encamine sus pasos hasta la cercana catedral con el interés manifiesto de oír la música y darse a conocer a personas que, probablemente como él, gozaran de autoridad y prestigio en el panorama musical de

la España del Siglo de Oro, cultivando su arte en la institución en la que centramos nuestro estudio e intentamos trazar los hitos más significativos desde su nacimiento hasta su consolidación en la segunda mitad del quinientos.

## 1. LOS ORÍGENES

El 29 de junio de 1236 las mesnadas de Fernando III hacen su entrada en la ciudad. Relatan las crónicas que cuando la cruz, portada por el maestro don Lope de Fitero, apareció en lo alto del alminar de Abderraman III entre la

alegría indescriptible de los cristianos, los clérigos y obispos presentes entonaron el *Te Deum*. Era la hora de vísperas de la festividad de los apóstoles Pedro y Pablo cuando el obispo de Osma y Lope de Fitero entraron en la mezquita con el fin de preparar lo necesario para la dedicación de la que sería catedral cordobesa, cumpliendo meticulosamente con el ritual y las normas del pontifical romano: purificación exterior, consagración del altar y celebración de la misa, ceremonias litúrgicas en las que por primera vez resonaron en el suntuoso templo las cantilaciones y las melodías del repertorio gregoriano, cantando ante la puerta principal de la antigua mezquita, tal como nos cuenta la *Crónica latina* del obispo de Osma, la antífona *Adesto Deus* en la que se invoca a la Trinidad<sup>2</sup>.

Es de suponer que en la misa que se celebra tras los ritos de purificación sonaran algunos de los cantos del ordinario recogidos en los *Graduales*, y los del propio que para este rito dispone la liturgia romana.

La reconquista, -pues con esta mentalidad abordan las fuentes cristianas la caída de la capital del califato bajo el dominio de los reyes castellanos-, no sólo supone la implantación de un nuevo orden político y social y la restauración de una religiosidad, sino la introducción de una nueva música en la flamante Iglesia de Córdoba, bien es verdad, en un acentuado proceso de decadencia, y despojada de algunas de sus peculiares cualidades estéticas. Me estoy refiriendo al canto romano-franco, mejor conocido como gregoriano, elemento esencial en la materialización del ritual de la liturgia romana.

Por lo tanto, los orígenes de la práctica musical en la catedral de Córdoba tenemos que buscarlos desde el mismo momento de su consagración como templo cristiano, lo que significa la implantación en nuestra ciudad de la tradición musical de la iglesia castellana, arraigada desde la sustitución de la liturgia visigótico-mozárabe y la aceptación del ritual romano.

Muy poco tiempo después de la conquista, en 1238<sup>3</sup>, el rey Fernando III dota a la primera iglesia de una congregación de ministros que tiene como fin primordial la alabanza divina por medio de los servicios litúrgicos de la misa mayor y del rezo de las horas del oficio, agrupadas en nocturnas y diurnas, distribuidas a lo largo del día y acompañadas por el tañido de la campana en la sucesión de maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas.

Alfonso X el Sabio cuenta de su padre (en el *Septenario*) que «era mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiese usar, et pagándose de omes cantadores et sabiéndolo él fazer; et otrosí, pagándose de omes de corte que sabien bien de trobar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca desto se pagaba él mucho et entendía quién lo hacía bien et quién non...»<sup>4</sup>.

El texto no sólo describe las cualidades más sobresalientes de la personalidad del rey santo, destacando entre sus habilidades la natural disposición para el canto, el gusto en el trato y compañía de las personas diestras en la facultad de la ejecución instrumental, en cuyas artes era versado, sino que pone de manifiesto el lugar preeminente de la música en la conformación cultural de la cúspide social castellana.

Por ello, resulta bastante significativo comprobar que entre las principales dignidades de la catedral, -el prior o deán, el tesorero, los arcedianos de Castro, Córdoba y Pedroche-, se encuentren el chantre o capiscol y un maestrescuela, prebendados secularmente ocupados en la dignidad del canto en los oficios religiosos.

Las *Partidas* de Alfonso X el sabio encomendaban al maestrescuela la responsabilidad de proveer a la catedral de maestros que enseñasen a los jóvenes a leer y cantar, a lo que otras fuentes añaden la enmienda de los textos y los acentos de los libros de canto<sup>5</sup>.

El oficio del chantre, según la jurisprudencia alfonsina, tiene la competencia de iniciar el canto en el coro y ordenarlo para que se hiciera con la decencia y solemnidad necesarias. Este cargo se documenta a partir de 1246 y los primeros clérigos de nombre conocido que lo ostentaron fueron, entre otros, Don Juan Gutiérrez (1251), Aznar Pérez (1282-1285, Don Pelegrín (1287-1293) y Ruy Pérez (1294)<sup>6</sup>.

Para el mayor esplendor del culto en el primer templo de la diócesis, a estas siete dignidades hay que agregar diecinueve canónigos, diez racioneros y veinte medio racioneros que constituyen el cabildo catedralicio y ocupaban, de acuerdo con su rango y antigüedad, las sillas altas de los dos coros nombrados «del deán» y «del arcediano de Córdoba», dispuestos uno enfrente del otro y a izquierda y derecha del sitial del obispo, que ocupaba el lugar más preeminente en el centro de ambos.

<sup>2</sup> *Primera Crónica General de España*, Madrid, 1977, pp. 733-734.

<sup>3</sup> NIETO CUMPLIDO, M., *Historia de la Iglesia en Córdoba. II. Reconquista y Restauración (1146-1326)*, Córdoba, 1991, p. 194.

<sup>4</sup> MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música andaluza*, Sevilla, 1985, pp. 83-84.

<sup>5</sup> NIETO, M., *Op. cit.*, p. 199.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

## 2. LOS SOCHANTRES

Mucho tiempo antes de que los documentos muestren al maestro de capilla como el oficial de mayor competencia y cualificación al frente de la institución musical catedralicia, los grandes centros religiosos van a contar entre sus servidores con un cargo del que, si bien se conocen perfectamente las funciones que tenía encomendadas, del todo no se ha considerado su papel fundamental en el desarrollo de la música eclesiástica, al menos hasta la instauración del magisterio de capilla, labor que trasciende en el tiempo en lo concerniente al ejercicio de la música en el culto parroquial. Me estoy refiriendo al sochantre, cargo que se proveía en personas de buenas voces, generalmente de bajo, aunque no era raro tampoco que fueran tenores, y muy diestros en el canto.

Según el profesor Sancho, la primera noticia de este oficio en Córdoba data de 1311, fecha en la que parece comprobada la existencia de la escuela catedralicia de lectura y canto, de cuya enseñanza probablemente se encargara el sochantre Juan de Grau<sup>7</sup>.

Más famoso y acreditado por la documentación fue Lázaro Martínez, desde finales del siglo XIV hasta su testamento en 1413, considerado el sochantre por antonomasia<sup>8</sup>.

Este ministerio estaba relacionado con la dirección y ejecución del canto litúrgico, entonando las antifonas, salmos, himnos y otros cantos en las procesiones y en el coro, cuidando de la decencia, el orden y la compostura en el mismo. También designaba a los cantores que tenían que interpretar los responsorios, versos y lecciones, y repartía por semanas a los beneficiados que debían revestirse con capa pluvial<sup>9</sup>.

Otra tarea que los estatutos atribuyen al sochantre es la anotación de las fiestas en una tablilla en el coro para conocimiento de todos los que tenían obligación de asistencia al mismo y la custodia de los libros corales, cuidando de su reparación o proponiendo su adquisición cuando fuera necesario, todo a cargo de la fábrica catedralicia.

Frecuentemente aparece en los documentos como maestro de los mozos de coro, enseñándolos a leer y adiestrándolos en el canto llano y en el canto de órgano<sup>10</sup>, es decir, lo que hoy conocemos como polifonía, faceta de

la que posteriormente se harán cargo los maestros de capilla.

Además de ser la primera autoridad en la dirección del coro, las fuentes también lo presentan a menudo como «cantor», término que implica la participación con los otros cantores en la interpretación de la polifonía, frente a la denominación de «capellán de coro», que designa al ministro consagrado a la alabanza divina en las horas del Oficio, por medio del canto gregoriano.

Estas responsabilidades aparecen recogidas en el acta del 25 de febrero de 1447 en que «los señores del cabildo mandaron dar a Martín Fernández, sochantre, por cantor quinientos mrs. cada año porque enseñe dos niños e les muestre canto de órgano y responsos especiales para el coro en carnal e en cuaresma, e mandáronle dar estos mrs. tanto cuanto pluguiere al cabildo»<sup>11</sup>.

La referencia al canto de órgano en este mandamiento capitular no es la única de que tenemos noticia en la catedral de Córdoba en el período anterior al siglo XVI, pues «en lunes, tres días de febrero (de 1455) los dichos señores cabildo mandaron dar un libro de canto de órgano a Juan Daguero e a Villalpando, mozos de la capilla del señor obispo don Sancho de Rojas, que Dios haya, el qual libro el dicho señor obispo les mandó»<sup>12</sup>.

Estos testimonios no hacen sino reafirmar la práctica polifónica en la catedral de Córdoba como una costumbre profundamente arraigada, y que cuenta por tanto con los elementos humanos necesarios para el ejercicio de la misma, tal como unos cantores adultos en las tesituras clásicas de tiple, contralto, tenor, bajo; dos, tres o cuatro mozos de coro, necesarios pero no imprescindibles, pues las voces superiores de tiple y contralto eran ejecutadas por los adultos, y un maestro que impartía las enseñanzas de canto de órgano y actuaba como primer cantor.

El sochantre pudiera ser, como regidor del coro, el encargado de la concertación y dirección de la polifonía en los momentos previos al establecimiento como tal de una capilla de cantores. Los documentos no dicen nada que resuelva esta cuestión, pero todos los indicios lo señalan como el responsable del canto polifónico hasta que de estas funciones se hiciera cargo más adelante el maestro de capilla.

Pese a la penuria documental y el laconismo de las fuentes, creo estar en disposición de ratificar esta tarea del

<sup>7</sup> SANZ SANCHO, I., *La Iglesia y el Obispado de Córdoba en la Baja Edad Media (1236-1426)*, I, Madrid, 1989, p. 593.

<sup>8</sup> NIETO, M., «La música en la Catedral de Córdoba (1236-1577)», en MORENO CALDERÓN, J. M. (dir.), *El patrimonio histórico-musical de Córdoba*, Córdoba, 2004, p. 69.

<sup>9</sup> SANZ, I., *Op. cit.*, p. 593.

<sup>10</sup> NIETO, M., «La música...», p. 69.

<sup>11</sup> NIETO, M., *La música en la Catedral de Córdoba: I. Textos y documentos (s. X-1568)*, doc. n° 20. Este corpus documental inédito, que en su mayoría utilizamos en adelante, nos fue generosamente ofrecido por el autor, agradeciéndole la amistad con que nos honra.

<sup>12</sup> Archivo Catedral de Córdoba (en adelante ACC), Actas Capitulares, t. 2, f. 52v.

sochantre en la parroquia de la Asunción de Priego, donde con frecuencia encontramos este oficio unido al de maestro de capilla, cargos con los que todavía en 1751 aparece «Don Alexandro Gómez de Cañete, Sochantre, y Maestro de Capilla de la Parroquial desta Villa de Priego...»<sup>13</sup>. Pero es más, el oficio de compositor de la música que se interpreta en los templos, una de las tareas más importantes que las actas capitulares encomiendan al maestro de capilla, también la encontramos atribuida al sochantre en las cuentas de cargo y descargo de 1617 de la parroquial prieguense, cuando alude a las «chançonetas que hace y canta (se entiende el sochantre), en la dicha iglesia la Pascua de Navidad y el Corpus Christi»<sup>14</sup>.

La provisión de este oficio a partir de la segunda mitad del siglo XVI se realiza mediante oposición presidida por el maestro de capilla, previa convocatoria de edictos colocados en las iglesias más importantes de Andalucía y Castilla, teniendo como obligación el cuidado de los mozos de coro y el añadido de una capellanía de la veintena, para lo cual era requisito indispensable del aspirante la presentación del expediente de la limpieza de su sangre.

Tal era el cuidado del cabildo catedralicio en la elección del cargo de sochantre, y tan grandes sus exigencias en cuanto a la cualificación musical de sus titulares, que los capitulares no dudaban en ampliar el plazo de los edictos para elegir entre un amplio abanico, ni en el desarrollo de la oposición dejar desierta la vacante cuando los interesados no eran de su agrado. Esta situación se va a repetir varias veces en el último lustro de la centuria del quinientos.

### 3. LOS CAPELLANES DE LA VEINTENA

Los doce «*capellanes de coro o de la veintena*», sentados en las sillas bajas, seis en cada coro, integran el colectivo clerical sobre el que recae la obligación de la asistencia diaria al canto de las horas nocturnas y diurnas, ocupando las ausencias habituales de dignidades y canónigos, ocupados muchas veces en diputaciones capitulares fuera de la ciudad, acompañando al prelado o en la resolución de otros asuntos<sup>15</sup>. Cabildo y veinteneros, junto con los sacristanes y mozos de coro, todos bajo la dirección del sochantre, constituían el coro catedralicio que interpretaba el canto gregoriano en los oficios diarios.

En opinión del profesor Sancho, su origen pudiera encontrarse a mediados del siglo XIII entre los clérigos de la catedral que Alfonso X cita como los «*alumni chori*»,

denominación con la que también pudiera designarse en fecha tan temprana a los mozos de coro<sup>16</sup>. Sus componentes fueron veinte, pues una ordenación capitular, probablemente de la segunda mitad del siglo XIV, impedía que su número sobrepasara esta cantidad. En 1426 ya aparecen con la denominación de «capellanes de coro», a quienes se asigna un maravedí diario por la asistencia a los maitines durante la cuaresma de este año<sup>17</sup>, y nombrados como «capellanes de la veintena», en número de doce, desde el 5 de marzo de 1462<sup>18</sup>, asumiendo ya en estos momentos la responsabilidad de la alabanza divina en una de las horas más intempestivas del oficio divino, cuando la ausencia de alumbrado ni pavimento en las calles suponía un gran sacrificio y a veces una comprometida aventura caminar en la noche. Es así que los capellanes impedidos o convalecientes por enfermedad solicitan la licencia al cabildo que los dispense de la asistencia a esta hora, obligándose a buscar la persona que cumpla en su lugar. Tal es el contenido de la petición de un capellán de la veintena en julio de 1596, mes que invita a las salidas nocturnas, «en que dice que por el notable daño que el sereno le hace a la vista, le han dicho los médicos que la perderá muy aprisa viniendo de noche a los maitines»<sup>19</sup>.

La provisión de estas capellanías tenía lugar mediante oposición, después de convocatoria pública por edictos en los que se insertaba la exigencia expresa de la buena voz de los aspirantes. Transcurrido el plazo de presentación de los candidatos, el sochantre examinaba su destreza en el canto de una lección, la habilidad en la interpretación del canto llano y sus dotes para la lectura, pasando posteriormente a la elección mediante una votación secreta. Hecha ésta, y de acuerdo con los estatutos de la catedral, estas capellanías se otorgaban por el cabildo a personas que no tuvieran sangre de moros ni de judíos, descendientes de cristianos viejos, limpias de toda mácula, conforme al estatuto de limpieza, de buena vida y representación.

Otras veces, la capellanía vacante era dividida en mitades y el cabildo la entregaba a dos mozos de coro, premiando así la probada suficiencia en las labores propias de su oficio. Cuando se producía una nueva vacante, cada uno era provisto de la otra mitad, pasando así individualmente a asumir la titularidad de una capellanía entera.

Es habitual que un cantor de la capilla de música sirva una capellanía de la veintena como complemento a su asignación económica. Por otra parte, las vacantes o períodos de ausencia del sochantre son suplidos por el

<sup>13</sup> Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Catastro de Ensenada. Familias de Seglares: Priego, 1753, libro nº 550, f. 31r.

<sup>14</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, M.: «Notas históricas del Sagrario de la Asunción», en *El Sagrario de la Asunción (Historia, Arte e Iconografía)*, Priego de Córdoba, 1988, p. 44.

<sup>15</sup> SANZ SANCHO, I., *Op. cit.*, pp. 588-589.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 590.

<sup>18</sup> NIETO, M., «La música...», p. 70.

<sup>19</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 31, s/f.

cabildo en un capellán de la veintena bien dotado para el oficio. Otras veces, aparte de su obligación de cantar en el coro y cumplir con las tareas de la liturgia asignadas a su cargo, asisten a la supervisión de obras o a la recaudación de ciertas obligaciones fiscales, comisionados por el cabildo. Es el caso de Martín Rubio, capellán de la veintena que cada año, en la última década del siglo XVI, acude a los pueblos de la sierra de Córdoba ayudando a un canónigo en la recaudación del diezmo de los carneros extremeños<sup>20</sup>.

Sin que podamos hablar en esta época temprana de un «ordenamiento» para la mayor solemnidad de las ceremonias del culto, las fuentes medievales hacen constante referencia a los cantores, enumeran los libros que contienen las melodías litúrgicas o muestran la actitud diligente de los responsables de su provisión, así como el celo por su mantenimiento y cuidado.

#### 4. LOS PRIMITIVOS TESTIMONIOS DEL REPERTORIO GREGORIANO

Entre los más antiguos testimonios musicales que han llegado hasta nosotros en el archivo de la catedral de Córdoba, podemos citar un fragmento de la liturgia del Sábado Santo, consistente en un *Gloria* relacionado con el de la Misa *Cunctipotens Genitor Deus* del Gradual Romano, y un *Alleluia* con versículo que presenta la misma melodía gregoriana recogida en el *Liber Usualis* después de la Epístola de este día. Su notación parece aquitana, *in campo aperto*<sup>21</sup>, es decir, solamente el texto escrito en el pergamino en blanco, con los primitivos signos musicales o neumas sobre las sílabas, sin pautas, tetragramas o pentagramas que posteriormente servirán para anotar la melodía. Pudiera haber formado parte incluso de la impedimenta de los clérigos que se asientan en Córdoba tras la conquista, después de acompañar a las mesnadas de Fernando III, y su origen bien podríamos situarlo en el *scriptorium* de alguno de los grandes monasterios castellanos.

#### 5. EL ÓRGANO

Un testimonio de singular importancia en el devenir de la música en nuestra ciudad lo encontramos en 1365, «cuando el obispo, deán y cabildo otorgan a Vasco Alfonso, vasallo del rey y vecino en la collación de Santa María, una capilla en la Catedral para enterramiento suyo, de Mari García, su mujer, y de sus descendientes, manifestando la voluntad de celebrar una procesión solemne y otros oficios religiosos el día de Santa María de Marzo, tañiendo los órganos»<sup>22</sup>.

Aun significando la primera alusión que nos encontramos referida a este instrumento tan estrechamente relacionado con la solemnidad del culto, no la consideramos explicativa de un hecho aislado, sino la confirmación de una costumbre bastante arraigada de solemnizar singularmente los oficios religiosos de los días más importantes con la música de los órganos, suponiendo la presencia temprana de este instrumento y su indisoluble relación con el culto en el primer templo cordobés.

Es obvio que la existencia de estos instrumentos implica la necesidad de un personal que los atienda, aglutinando a oficiales tan variopintos como el tañedor, el maestro artesano que los construye y adereza, -empleando la terminología de la época-, así como el individuo que acciona los fuelles, reseñado más tarde como el «entonador del órgano».

Es suficientemente reveladora la primera referencia al que suponemos organista de la catedral, cuando el libro de cabildos del 7 de septiembre de 1461 «da en limosna a Juan Ruiz de Cárdenas, tañedor (suponemos que de los órganos), de todo lo que debía del alquiler de las casas que tuvo en (la calle de) las Cabezas»<sup>23</sup>.

Otros testimonios resultarán ambiguos o van a designar tareas diferentes con los mismos términos, como ocurre al hacer mención en 1493 al «maestro Vincencio, organista que hizo los órganos», para denominar al organero, como hoy diríamos, que construye los órganos de la catedral, cuando en realidad se refiere a la finalización de dos nuevos órganos grandes y otros dos pequeños instalados en el coro, con la máxima satisfacción del cabildo<sup>24</sup>.

Por estos años finiseculares también tenemos noticias de la construcción de un órgano para el monasterio de Santo Domingo de Scala Coeli, obra que realizan los «organistas» -aquí nos encontramos con un nuevo ejemplo de la utilización del término que designa al tañedor, en lugar de organero que denomina al artífice-, Cristóbal Lucas y Diego Fernández, vecinos de Córdoba<sup>25</sup>.

Sin embargo, un mandamiento capitular de 1500 utiliza el término «organeros»<sup>26</sup> para denominar a los oficiales que tañen estos instrumentos, sustantivo que de igual manera emplean indistintamente las fuentes para nombrar al responsable de la conservación de los mismos.

La segunda mitad del siglo XVI se abre con un aumento de salario para el organista Gaspar de los Reyes. Tenía como obligaciones tañer el órgano en la misa y

<sup>20</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 30, s/f.

<sup>21</sup> GARCÍA, F., CANTELAR, M., NIETO, M., *Catálogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba*, Salamanca, 1976, p. 213.

<sup>22</sup> ACC, caj. V, n. 17.

<sup>23</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 3, f. 56r.

<sup>24</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 5, f. 75v.

<sup>25</sup> HUERGA, Á., *Escalaceli*, Madrid, 1981, p. 606.

<sup>26</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 6, f. 76v.

vísperas de todos los domingos, excepto los de adviento y cuaresma, todas las fiestas de guardar y fiestas que tengan procesión, las misas de los sábados dedicadas a la Virgen, las salves que se cantan en el coro los sábados de la cuaresma, los maitines, octavarios solemnes, los días de procesiones generales donde el cabildo fuere, y las primeras vísperas de las fiestas solemnes. Respecto a las procesiones se hace especial hincapié en su asistencia a la del «día del Corpus Christi tañendo el órgano pequeño que se lleva en ella»<sup>27</sup>.

Por otra parte, los días que hay órgano en los oficios, tendrá cuidado de abrirlo antes del comienzo de las horas de la mañana y de la tarde<sup>28</sup>.

Además estaba obligado a buscar una persona que entone el órgano, corriendo sus honorarios a cuenta del cabildo. Aun tratándose de un elemento esencial para la ejecución de estos ingenios, la documentación no recoge hasta fecha bastante tardía al individuo que acciona los fuelles, cuyo nombre es Fernando de Écija, encargado por el provisor en 1507, además de la entonación de los órganos del alimento de las lámparas del templo<sup>29</sup>.

Un testimonio muy interesante que nos ilustra sobre la práctica musical de la época, en un tema tan debatido como es el de la supuesta interpretación de la polifonía acompañada de instrumentos, queda perfectamente satisfecho por los estatutos de la catedral de Córdoba al ordenar a «los organistas que seguirán la orden que el maestro de capilla les diere en aquellas cosas que el órgano y los cantores han de tañer y cantar alternadamente, so pena de falta»<sup>30</sup>. Así pues, el órgano alterna con los cantores interpretando la polifonía, aunque en un ordenamiento capitular de 1583 se deja claro que «al decir los versos de salmos, himnos, magnificat, ofrenda y comunicanda que en los días de fiestas solemnes suele tañer el órgano o los ministriles, se acordó que el sochantre diga siempre los tales versos y las demás cosas que tañere el órgano o los ministriles, y las cante sumisa voce, de manera que se entienda en el coro, entrando juntamente con el órgano o ministriles»<sup>31</sup>.

De acuerdo con estas evidencias, es fundamental el estudio de las fuentes y ser sumamente cuidadosos en las versiones actuales de polifonía acompañada con instrumentos, que sonando con una belleza y gusto exquisitos, pudieran enmascarar la inteligibilidad de los textos

religiosos, contrariando el principio estético renacentista del papel de la música como vehículo de transmisión de la palabra de Dios cantada.

Por supuesto, no tenemos conocimiento de la música para órgano que se interpretaba en Córdoba. Sólo podemos hacer referencia a algunas costumbres seguidas en la interpretación organística en el oficio: hasta 1581 era habitual que en el *Gloria* y en el *Credo* de la misa sonara el órgano. A partir de este momento, estas piezas del ordinario son proclamadas por el coro de canto gregoriano. Nuevamente esta práctica se recuperará a finales del año siguiente.

Desde finales de 1563<sup>32</sup> hasta 1596 en que fallece Gaspar de los Reyes, la catedral de Córdoba contará con dos organistas que tañerán el órgano turnándose por semanas.

En cuanto a los testimonios de la época sobre el instrumento en núcleos de población del reino de Córdoba, en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Priego de Córdoba encontramos al organista Pedrazas acompañando unas exequias fúnebres en enero de 1584<sup>33</sup>.

Una década antes, Beltrán de Liarte desempeña el mismo oficio en la iglesia parroquial de la Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba), con salario anual de 64 fanegas de trigo<sup>34</sup>, y tres años más tarde los documentos registran el pago a los seis hombres que portaban el órgano en la procesión del Corpus<sup>35</sup>.

Aunque no contamos de estos centros parroquiales con fuentes anteriores al último tercio del siglo XVI, suponemos mucho más antigua la implantación del órgano en estas localidades, pues en núcleos como Loja y Alhama, villas de la diócesis granadina, que fue la última que se constituyó, encontramos datos de 1514<sup>36</sup>.

## 6. LOS MOZOS DE CORO

Transcurren los años de las dos últimas décadas del siglo XIV, período en el que las crónicas reales celebran la esplendor de la música en los agasajos de corte, pero al parecer bastante infértil en lo que se refiere a los frutos de la creación sonora en los reinos peninsulares, cuando poco a poco va desarrollándose en la catedral cordobesa el embrión de la primitiva organización musical, puesta al servicio del culto en las suntuosas ceremonias concebidas en la mentalidad del gótico.

<sup>27</sup> FREXNEDA, B., *Estatutos de la Sancta Yglesia Cathedral de Córdoba*, Antequera, 1577, f. 51r.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 7, f. 23v.

<sup>30</sup> FREXNEDA, B., *Op. cit.*, f. 51v.

<sup>31</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 26, f. 131v.

<sup>32</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 18, f. 161r.

<sup>33</sup> Archivo Parroquial de la Asunción de Priego de Córdoba, Libro I de Entierros (1584-1598), s/f.

<sup>34</sup> Archivo Parroquial de la Asunción y Ángeles de Cabra (en adelante APAC), Inventarios antiguos, caja s.n., libro s.n. (1560), f. 212r.

<sup>35</sup> APAC., Inventarios antiguos, caja s.n., libro s.n. (1560), s/f.

<sup>36</sup> RUIZ JIMÉNEZ, J., *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)*, Granada, 1995, p. 23.

De tal manera, en noviembre de 1386, el cabildo establece el modo de pago a Alfonso Fernández «que muestra a los moços de coro»<sup>37</sup>, lo que testimonia la presencia del grupo humano más joven en edad de la institución musical catedralicia y protagonistas de sencillos papeles en la interpretación de la polifonía.

Los documentos presentan una gran confusión al referirse a este colectivo infantil, ya que emplean indistintamente la misma terminología cuando señalan a los que tienen la misión de servir de acólitos, encargados de los incensarios y otras funciones en el altar, que cuando aluden a los que interpretan las voces superiores de la polifonía, denominados seises, cantorricos o infantes de coro en algunas catedrales. A estos últimos son a los que se refiere, en opinión del padre Samuel Rubio, la expresión «que sea obligado a mostrar a los seises moços de coro», mostrada anteriormente en las fuentes cordobesas, y que igualmente encontramos en la catedral de León en 1548 al enumerar las obligaciones del maestro de capilla<sup>38</sup>.

El número de los mozos de coro destinados al canto sufrió variaciones a lo largo del tiempo: dos hasta mediados del siglo XV en que se eleva a cuatro; nuevamente los documentos vuelven a enumerar dos hasta mayo de 1482 en que se recibe un tercero, número que aumenta otra vez a cuatro en el primer cuarto del siglo XVI.

La responsabilidad de los mismos desde su implantación hasta principios del XVI estuvo en las manos del sochantre o de un cantor al que las fuentes se refieren como el «maestro de los mozos», el cual les daba habitación en su propia casa, cuidaba de la alimentación, vestido y pulcritud en su aseo personal, con la obligación de enseñarles desde los principios morales, la doctrina cristiana y las buenas maneras, a leer y mostrarles las habilidades musicales de canto llano y canto de órgano, en lecciones diarias de mañana y tarde. Para su manutención y limpieza el maestro recibía cada mes y por cada uno, 60 mrs. y una fanega de trigo. Así, «en X días del mes de mayo (de 1482) los señores deán y cabildo recibieron un criado mozo pequeño, que se dice García, para que sirva en el choro por cantor, y los señores le mandaron por salario cada mes una fanega de trigo y sesenta mrs. como a cada uno de los otros moços que tiene en cargo Pero Fernández, sochantre, y que él lo tenga en cargo por semejante como a los otros dos moços, y donde oy lo reciben»<sup>39</sup>.

Hay circunstancias excepcionales, como la extrema pobreza de los padres, en las que el niño no estaba sometido a la tutela de su maestro, sino que vivía bajo el techo familiar

y con su modesto salario contribuía al sustento del hogar paterno. Tal es el mandamiento del acta capitular del 27 de marzo de 1523, que otorga «a Juan, mozo del Coro, la fanega de trigo en tres reales que le dan de salario en cada mes y esté en casa de su padre y no en casa del maestro y esto por la pobreza y necesidad que tiene su padre»<sup>40</sup>.

La realización de las funciones de estos niños relacionadas con las tareas de ayuda en el altar y coro, unidas al mismo tiempo al importante papel desempeñado en la práctica de la polifonía, es notoria en este testimonio de septiembre de 1548: «este día, platicando en el buen servicio del Coro y en que ay falta de niños que canten con órgano, -es decir, que canten la polifonía-, acordaron que se señalen quatro niños por cantorricos, y que estos sean obligados a servir el oficio de responseros un mes, y otro de incensadores, de manera que anden alternando, y que además del salario de cantorricos, ganen el salario del oficio que sirvieren aquel mes (de responseros, incensadores, vestidos y libreros)»<sup>41</sup>.

La necesidad de estos muchachos se hace más perentoria en el facistol durante las faltas de tiples que con frecuencia acucian a la capilla, como la referida en un acuerdo capitular de diciembre de 1550: «Este día, vista la mucha falta que ay en el Coro, así para servir los oficios, como de cantorricos en el facistor por no aver tiples, acordaron, después de aver platicado cerca dello otras muchas vezes, que Alonso de Vieras, maestro de Capilla, tenga cargo de todos los mozos de Coro que ouiere, y les enseñe a cantar y leer y las otras que se requieren, para que no aya falta en el servicio del Coro»<sup>42</sup>.

Desde su institución en la iglesia cordobesa, las fuentes reiteran el interés y la preocupación del cabildo en el aprovechamiento de su aprendizaje, destinando incluso algunos diputados encargados de vigilar la buena marcha de sus estudios: «platicando cómo el maestro de mozos de Coro aprovechase más en enseñar a cantar y leer a los dichos mozos, acordaron que en cada un mes esté allí a las tardes un beneficiado para ver cómo se hace, y nombraron para este mes de enero al racionero Alfonso Ruiz Moyano»<sup>43</sup>.

Desde el segundo cuarto del siglo XVI, la tutela de los niños destinados al canto va a recaer en el maestro de capilla, responsabilidad que a veces va a ser la causa de grandes conflictos en la estabilidad del magisterio de capilla, originando, en el peor de los casos, la renuncia del maestro y la vacante de su plaza. Por el desempeño de la ingrata tarea se añadía a su sueldo una importante suma económica destinada al sustento, vestido y limpieza de los niños.

<sup>37</sup> ACC, caj. I, leg. IV, n. 396, f. 9r.

<sup>38</sup> RUBIO, S., *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*, Madrid, 1983, p. 34.

<sup>39</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 4, f. 125v.

<sup>40</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 114v.

<sup>41</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 13, f. 195r.

<sup>42</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 23v.

<sup>43</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 36r.

Desde 1563 nuevamente se vuelve a insistir en la obligación del maestro de capilla de tener dos muchachos de buenas voces. Por otra parte, en esta época aparecen perfectamente delimitadas en los documentos las funciones de los mozos de coro y cantorcicos, además de su cuidado, la preceptiva prueba de limpieza de sangre para tomar posesión de la plaza y la vestimenta litúrgica, opa y sobrepelliz de la que se revestían para su servicio. Así se estipula en diciembre de 1563 al presentar «Pedro de Blancas, maestro de los mozos, un mozo para el servicio del Choro, y sus mercedes cometieron a mí, el racionero Melchior de Pineda, para que vea la información de cristiano viejo, y si estuviere buena lo dan por recibido y le mandan dar opa y sobrepelliz»<sup>44</sup>.

El 3 de septiembre de 1577 se utiliza por primera vez en la catedral de Córdoba la terminología «seise». Una vez más era la falta de una voz de tiple la que obligó al cabildo a procurarse el servicio de niños que cantaran esta tesitura ante el facistol. Casi un mes más tarde, Jerónimo de Alarcón, cantor contralto comisionado por el cabildo para buscar cinco niños por tierras de Castilla, vuelve a Córdoba acompañado «de los cinco muchachos capados que trajo de Castilla para seises desta iglesia. Y habiendo cantado en presencia de los dichos señores, fue determinado que Jerónimo de la Cueva, maestro de capilla, los tubiese a su cargo en su casa para que les enseñase lo necesario para servicio del facistol y los mantubiese de comida y vestido y de lo demás necesario»<sup>45</sup>.

Además de la elocuencia de lo hasta aquí expuesto por el documento, añade que se «escriba a Sevilla, se envíe la orden que en aquella iglesia se tiene en el gobierno de los dichos mochachos y qué servicio hacen en la iglesia y de qué andan vestidos, con lo demás que cerca desto sea necesario»<sup>46</sup>. Por supuesto que la catedral de Sevilla en el gobierno de los seises tenía mucho que aconsejar al cabildo cordobés, guía que orientaba a muchas catedrales de España cuando tenían que hacer frente a una iniciativa inédita, por lo que las costumbres y la organización catedralicia se caracteriza por su gran mimetismo.

Para diferenciar a los seises de los mozos de coro se viste a éstos con sotanas coloradas y a aquellos con sotanas moradas.

De todas maneras, en Córdoba observamos que la presencia de los seises tiene relación con la falta de voces de tiple. Una vez satisfecha la necesidad, probablemente por los problemas y quebraderos de cabeza que al cabildo

ocasionan los niños, a los que no son ajenos el rechazo del maestro de capilla a soportarlos, dejan de hablar los documentos de estos pequeños cantores. Nuevamente a finales de 1596 se produce la inquietud de hacerse con los seises, después de casi quince años en los que las fuentes guardan silencio sobre su presencia. La razón de este interés pudiera encontrarse en la elevada edad de al menos uno de los triples titulares de la capilla y la imposibilidad de proveer la plaza sin producirse la vacante.

En la primera década de la centuria del quinientos, aunque el profesor Sancho alude a testimonios de principios del siglo XV<sup>47</sup>, las actas anotan anualmente hasta 1562 los libramientos para la fiesta de los Inocentes o de San Nicolás, entrañable celebración que hunde sus raíces en la Edad Media y estrechamente ligada al colectivo de los mozos de coro.

Entre los niños del coro se elegía de obispo al más joven, que tocado de mitra y báculo, parodiaba al verdadero obispo, subía al coro con sus compañeros, que hacían de canónigos, rezaba burlescamente a imitación de la jerarquía eclesiástica, ceremonia no exenta de incidentes y escándalos que costó más de un castigo al protagonista.

Finalmente, las disposiciones del Concilio de Trento prohibiendo todo lo irreverente en las iglesias ponen fin en 1563 a esta celebración medieval.

Otra festividad ancestralmente celebrada por los mozos de coro era la del Corpus Christi, en que adornados de guirnaldas cantaban y bailaban ante los altares que adornaban el recorrido del Santísimo. En la misma fiesta también se nos presentan en un mandamiento capitular de 1555 cantando los villancicos<sup>48</sup>, así como el canto y recitado de los «entremeses la noche de Pascua de Navidad»<sup>49</sup>.

## 7. LA CAPILLA DE MÚSICA

Hasta este momento, utilizando documentos que apenas sobrepasan la primera mitad del siglo XV, hemos dejado constancia de la existencia en el primer templo cordobés de los cargos y grupos que conforman la organización musical catedralicia más elemental, es decir, lo que posteriormente conoceremos como «capilla de música», aunque este nombre como tal no aparezca en las fuentes cordobesas hasta 1455 en un texto ya comentado.

Siguiendo al padre Samuel Rubio, este apelativo procede del latín medieval «cappa». En el palacio de los

<sup>44</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 18, f. 167r.

<sup>45</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 23, s/f.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> SANZ, I., *Op. cit.*, pp. 592-593.

<sup>48</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 169r.

<sup>49</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 220r.



reyes merovingios se le daba el nombre de «capilla» al oratorio donde se guardaba una reliquia de la *capa* de san Martín de Tours.

En música se denominó «capilla» a la estancia o aula del templo en la que tenían lugar los ensayos musicales<sup>50</sup>.

La misma acepción del término la encontramos en Córdoba en 1450, cuando «el cabildo mandó que ninguno fuese osado, en todo el cuerpo noble de la iglesia (ampliación de Al-Hakan II), de enseñar a ninguna persona cantar canto llano, sino en la escuela general donde el dicho cabildo tiene puesto su maestro principal, en la capilla acostumbrada donde el dicho maestro besa los mozos»<sup>51</sup>.

Nuevamente la misma voz, utilizada con el significado de lugar de ensayo o estudio, aparece poco tiempo después en un acuerdo capitular ordenando «que los mozos de coro cada día continuamente vayan dos veces tomar su lección a la capilla de Alfonso Ruiz, cantor, su maestro...»<sup>52</sup>.

Por extensión, la capilla pasó a denominar al conjunto de músicos encargados de cantar o tocar, con todo el relativo acompañamiento de cantorales, papeles de música, instrumentos, vestimenta y distintivos, al servicio de la iglesia y con el fin de interpretar la polifonía en las celebraciones del culto<sup>53</sup>.

Todos los testimonios que hasta ahora hemos presentado no hacen sino reafirmar el establecimiento de la capilla de música de la catedral de Córdoba en los años de la primera mitad del siglo XV, documentando con muestras muy elocuentes la inveterada práctica musical a la que servían en esta Iglesia, es decir, la interpretación del «canto de órgano» en las cada vez más fastuosas celebraciones de la liturgia romana.

Bien es cierto que la institución musical cordobesa no contó hasta 1563 con una reglamentación que regulara todos los aspectos organizativos y de funcionamiento, recogidos en un corpus estatutario, circunstancia no necesariamente imprescindible para el estricto cumplimiento de sus fines, pues como afirma el padre Rubio, eran semejantes en casi todas las catedrales y se transmitían por vía oral<sup>54</sup>.

Una vez que hemos recorrido el período de transición que nos lleva desde la inquietud experimentadora del *ars nova* hasta los momentos de serenidad clásica preconizados por el Renacimiento, que constituye el llamado Siglo de Oro, y que no es otro que la época de mayor exuberancia en la creación musical que ha conocido España a lo largo de toda su historia, donde tiene lugar la consolidación y el

desarrollo de las grandes formas musicales polifónicas. En consecuencia, este ambiente general de impetuosa vitalidad creadora en la música española va a ejercer una enorme influencia en nuestras capillas catedralicias, más aún desde el movimiento cisneriano de reforma de la Iglesia hispana, que propiciará una mayor solemnidad en el culto. Para ello, recurre especialmente al poderoso valor de la música como vehículo de transmisión de la palabra y de la doctrina religiosa, al mismo tiempo que sirve al realce de las suntuosas ceremonias litúrgicas.

Este contexto permite comprender el devenir de la organización musical en la catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVI, cuyos elementos fundamentales dejamos perfectamente perfilados momentos antes de comedar la centuria anterior.

De la misma manera que la cultura desde la Alta Edad Media se refugia y crece al calor de la vida monástica, la música española del Renacimiento va a cultivarse y llega a su más alto grado de esplendor bajo las bóvedas de las catedrales, monasterios, colegiatas, fundaciones eclesiales, propiciada por la creación, perfeccionamiento y evolución en su seno de una organización de profesionales (maestros, cantores, sochantres, mozos de coro, veinteneros, capellanes de coro, ministriles y organistas) costosa de mantener, solamente posible en los centros con una gran capacidad económica.

La prolífica creación musical que se manifiesta a través de compositores y tratadistas, más que en los salones regios tiene su génesis en la Iglesia, pues, a excepción del organista Antonio de Cabezón, ninguno de los grandes músicos de la época se forma en el bullicio palaciego, sino bajo las enseñanzas de los templos catedralicios.

En la España del Renacimiento las catedrales van a constituir los entes jurídicos económicamente más importantes de la ciudad y jurisdicción en la que tienen su sede, tanto por los bienes y rentas de que son titulares, como por sus enormes privilegios seculares. Esta capacidad financiera es la que propicia la creación de instituciones musicales cada vez mejor dotadas y la pugna entre unas catedrales y otras por atraerse a los más eximios maestros, poseer los mejores cantores y los más diestros grupos de ministriles, como una manera de exhibir su supremacía y prestigio espiritual y económico, lo que por otra parte obligaba a una superación profesional de los ministros de este arte. Estas mismas inquietudes para dotar al primer templo cordobés de una organización musical merecedora de su rango y que emulara a las mejores de su tiempo,

<sup>50</sup> RUBIO, S., *Op. cit.*, p. 14.

<sup>51</sup> ACC, Actas Capitulares, t. I.

<sup>52</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 2, f. 83v.

<sup>53</sup> RUBIO, S., *Op. cit.*, p. 14.

<sup>54</sup> RUBIO, S., *Op. cit.*, p. 19.

están presentes en la documentación capitular a lo largo de todo el siglo XVI.

El primer templo cordobés es en esta época uno de los más importantes de España debido al creciente poderío económico que se traduce en unas sustanciosas rentas. La riqueza económica de su fábrica y de la denominada mesa capitular está basada en las numerosas propiedades rústicas y urbanas, así como en la percepción de voluminosas rentas por diferentes conceptos, lo que permite desde muy pronto el afianzamiento de una capilla musical bien dotada con todos los elementos necesarios, a cuyo desarrollo y evolución vamos a tratar de acercarnos.

En 1563 tiene lugar un hecho trascendental en la evolución posterior de la capilla de música de la catedral de Córdoba: el aumento de los recursos económicos para su dotación y la regulación de las normas de su funcionamiento plasmadas en un corpus estatutario. A estas circunstancias no debieron ser ajenas las directrices emanadas del Concilio de Trento y la propia práctica musical en las catedrales hispánicas.

## 8. LOS MAESTROS DE CAPILLA

La primera vez que encontramos el título de «maestro de capilla» en nuestra catedral es el 12 de noviembre de 1515 en que se le pagan «a Martín de la Fuente, maestro de Capilla e mozos, mil mrs. y ocho fanegas de trigo de su salario» por tres meses<sup>55</sup>.

Este personaje, considerado por Saldoni discípulo de la Universidad de Salamanca<sup>56</sup>, toma posesión como cantor y maestro de los mozos, -función que ya antes nos encontramos referida al sochantre o a un cantor-, el 5 de septiembre de 1505, con la obligación de «que enseñe canto llano e canto de órgano» por lo que recibe un sueldo de tres mil maravedíes, además de la asignación por cantor que asciende a 6.000 mrs. y dos cahíces de trigo cada trimestre<sup>57</sup>. Falleció en los primeros días de noviembre de 1522, pues se pagan 30 reales a un mensajero que va a Guadalajara a llamar a un cantor «para maestro de Capilla desta yglesia»<sup>58</sup>, cuyo nombre desconocemos.

No debió de llegar el mensajero a un buen acuerdo con el anónimo cantor, pues a principios de enero del año

siguiente el cabildo encarga que se busquen personas hábiles para que se opongan al magisterio vacante, testimonio que refiere la primera convocatoria de oposición conocida para cubrir un cargo en la música<sup>59</sup>.

La organización musical no queda desatendida durante el tiempo que transcurre hasta la provisión de la plaza por un nuevo rector, ya que de la dirección de la misma se hace cargo el capellán Juan de Castro<sup>60</sup>.

Procedente de Granada, el presbítero Luis de Can de Roa<sup>61</sup> fue nombrado «por cantor y maestro de Capilla de esta iglesia» a mediados de enero de 1523 con un salario de 20.000 mrs. y cuatro cahíces de trigo (medida que valía en Castilla 12 fanegas), con la obligación de que gratuitamente «enseñe a cantar a los beneficiados, capellanes y mozos de coro» en dos sesiones diarias, la asistencia a coro y la dirección de la capilla «todos los domingos, fiestas y sábados de Ntra. Señora»<sup>62</sup>.

Poco tiempo desempeñó su oficio el maestro Can de Roa, pues en los primeros días de febrero encontramos realizando el magisterio al cantor Pedro de Vega con las mismas responsabilidades que su antecesor<sup>63</sup>.

Aunque el musicólogo malagueño Rafael Mitjana señala la marcha a Valencia del maestro Can de Roa tres meses después de tomar posesión en Córdoba, el acta capitular del 14 de abril da noticias de su muerte<sup>64</sup> después de que el día 12 otorgara su última voluntad en el Hospital de San Sebastián, pidiendo ser enterrado en el Corral de los Muertos (hoy Triunfo de San Rafael de la puerta del Puente) donde obtenían sepultura los pobres de este hospital<sup>65</sup>.

Sin mediar otras circunstancias previas ni conocer la suerte de Pedro de Vega, cantor que dejamos en el empleo de maestro, el 30 de diciembre de 1524 el cabildo ordena la fijación de edictos para la oposición al magisterio de capilla vacante, expresándose la condición de que sean diestros en el «canto de órgano y contrapunto», precisando la provisión de la plaza para el 15 de febrero próximo y la dotación económica de 20.000 mrs. y 4 cahíces de trigo anuales<sup>66</sup>.

Dos días antes de la finalización del plazo previsto toma posesión Álvaro de Cervantes<sup>67</sup>, maestro de la catedral de Granada, con la condición de que enseñe canto llano,

<sup>55</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 8, f. 64r.

<sup>56</sup> MITJANA, R., *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico*, Madrid, 1918, p. 116.

<sup>57</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 6, f. 171v.

<sup>58</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 103v.

<sup>59</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 107v.

<sup>60</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 109v.

<sup>61</sup> RUIZ, J.L., «Luis de Can de Roa», en CASARES, E., FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., LÓPEZ-CALO, J. (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999, p. 1005.

<sup>62</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 109r.

<sup>63</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 111r.

<sup>64</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 115v.

<sup>65</sup> ACC, Secretaría, Testamentos.

<sup>66</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 9, f. 170v.

<sup>67</sup> RUIZ, J. L., «Álvaro de Cervantes», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999, p. 500.

canto de órgano y contrapunto a todos los beneficiados, capellanes, sacristanes y mozos de coro de esta iglesia, por lo que quedan firmemente establecidas las funciones propias del cargo de maestro de capilla, excepto la labor compositiva<sup>68</sup>.

No debió de ser ajena a su marcha en 1529 la paciente y difícil convivencia con unos revoltosos de la misma edad y bajo el mismo techo, tratando de remediar las travesuras y endiabladas ocurrencias de los mozos de coro que en la mayoría de los casos espantaban a las musas, turbaban la paz del maestro, quebrantando incluso su salud si éste no encontraba un destino más sosegado<sup>69</sup>.

El obispo y cabildo vuelven a llamarlo en mayo de 1530, estimada su considerable valía y «porque será muy provechoso para honra del coro y para concertar los cantores», eximiéndole esta vez de la custodia de los mozos de los que se hace cargo el capellán Godino<sup>70</sup>.

La relación del maestro con el cabildo debió de provocar algunas desavenencias, pues en 1531 pide licencia para volver a Granada, deseándole los capitulares «que vaya en buena hora»<sup>71</sup>.

La ausencia de Álvaro de Cervantes la ocupa su hermano, el presbítero Alonso de Vieras, maestro al que recurrirá el cabildo dos veces más para suplir otros períodos vacantes, personaje al que las fuentes documentales atribuyen por primera vez, en noviembre de 1538, la labor creadora de un maestro de capilla en la catedral de Córdoba, al eximirlo durante quince días de algunas cargas «para hacer ciertas cançonetas para la noche de la Natividad de Ntro. Señor Jesuchristo»<sup>72</sup>, verificando pues el tránsito en las funciones del magisterio desde el maestro cantor al maestro compositor.

Sin lugar a dudas, la figura que más interés suscita de las que ocuparon el magisterio cordobés en la primera mitad del siglo XVI, es la que aparece nombrada en las fuentes por el escueto apellido «Morales», pudiéndose tratar del gran polifonista Cristóbal de Morales que desempeñara, aunque con brevedad, el magisterio en la catedral de Córdoba.

Es conocida la laguna que hay en su biografía, comprendida entre 1531 en que abandona la catedral de Plasencia<sup>73</sup> y 1535, fecha de su ingreso en la Capilla Sixtina de Roma<sup>74</sup>, y siendo en 12 de marzo de 1532 cuando aparece ocupando la dirección de la capilla cordobesa un tal Morales. El 2 de diciembre de 1532 el cabildo da licencia «para que los cantores vayan a Marchena a una fiesta que allí acostumbra hacer la Casa para la fiesta de la Purificación de Ntra. Señora»<sup>75</sup>. Años más tarde, tras su estancia en Toledo<sup>76</sup>, el maestro Morales pasa unos años en Sevilla y Marchena al servicio del duque de Arcos<sup>77</sup>. Por su origen sevillano, ¿tendría ya relación con el duque de Arcos antes de su estancia en Córdoba? De este hecho no quiero aventurar ninguna conclusión.

En fecha anterior al 20 de octubre de 1533 Morales debió de pedir una licencia de la que ya no volvió, pues el acta de este día ordena que se le pague el tiempo que sirvió, descontándole el tiempo del permiso del que ya no regresó<sup>78</sup>.

Nuevamente Alonso de Vieras sirve el magisterio ininterrumpidamente hasta que en 10 de junio de 1556, en que con la llegada de Rodrigo de Ceballos al templo cordobés<sup>79</sup> nos encontramos la circunstancia extraordinaria de dos maestros de capilla rigiendo la institución, anomalía que se resuelve en 1557 apartando a Vieras del facistol, «visto el inconveniente que hay de tener dos maestros de Capilla»<sup>80</sup>. Ceballos ejerce el magisterio en soledad hasta 1561 en que toma posesión del cargo de maestro de la Capilla Real de Granada<sup>81</sup>.

Le sucede en la vacante Diego Jiménez que permanece escasamente cinco meses<sup>82</sup>, pues nuevamente nos volvemos a encontrar al maestro Vieras ocupando la interinidad en 26 de febrero de 1562<sup>83</sup>.

Tras un breve período de poco más de tres años en el magisterio de capilla de Andrés de Villalar<sup>84</sup> y nuevos paréntesis de interinidad del maestro Vieras, se hace cargo de la capilla de música, en 1567<sup>85</sup>, el granadino Jerónimo Durán de la Cueva que remonta su mandato hasta pasada la primera década del siglo XVII.

<sup>68</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 4v.

<sup>69</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 116v.

<sup>70</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 137v.

<sup>71</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 179r.

<sup>72</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 11, f. 91v.

<sup>73</sup> STEVENSON, R. L., *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, 1993, p. 29.

<sup>74</sup> RUBIO, S., *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, San Lorenzo de El Escorial, 1969, p. 19.

<sup>75</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 222v.

<sup>76</sup> STEVENSON, R. L., *Op. cit.*, p. 45.

<sup>77</sup> RUBIO, S., *Cristóbal de Morales...*, p. 25.

<sup>78</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 11, f. 7v.

<sup>79</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 242r.

<sup>80</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 15, f. 100r.

<sup>81</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 17, f. 116v.

<sup>82</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 17, f. 121r.

<sup>83</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 17, f. 156r.

<sup>84</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 18, f. 124r.

<sup>85</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 19, f. 112rv.

## 9. LOS CANTORES

Durante estos años de afianzamiento y definición de las funciones del magisterio en la catedral cordobesa, asistimos también a la consolidación y mayor protagonismo de la figura del cantor, tal como nos revelan los testimonios coetáneos. Así, a principios del siglo XVI, el cabildo otorga «40 reales a Baltasar, cantor, para que vaya a traer su ropa de Sevilla (y) dar asiento en su estado»<sup>86</sup>. También aparecen individuos como Antón de Lucena a los que el cabildo gratifica por «venir algunas veces al Coro a cantar con los cantores»<sup>87</sup>.

El cabildo trata de llevar por mejor camino el comportamiento desenfadado y festivo de algunos cantores como Antón García, a quien cada año le van a dar de salario 9.000 mrs. y tres cahíces de trigo, «con condición de que en adelante resida en el Coro más que hasta hoy, y que viva honestamente, no andando de noche ni de boda en boda, salvo que sea como clérigo»<sup>88</sup>.

La primera alusión a la tesitura de una voz es de 1512 en que asignan al referido «Antón García, cantor de Las Posadas, bermejo, tiple, seis mil mrs. y dos cahíces de trigo, pagados por tercios de año, porque cantase y honrase el Coro y porque era pobre...»<sup>89</sup>. Además de ofrecernos noticias de su lugar de origen, fisonomía, calidad de voz y estado económico, en el texto podemos intuir la actitud avizora del cabildo para evitar la ausencia del tiple, dada la escasez de este registro vocal. Por otra parte, la expresión que «honrase el Coro» y otras frases de la misma idea vertidas antes en el documento capitular, son reflejo de esa mentalidad reformista de lo que atañe al culto, iniciada con los Reyes Católicos.

La voz de contrabajo, como en la época se denomina al bajo, se documenta alrededor de 1518, así como el contralto y el tenor en 1524.

Una prueba más del tan discutido papel de los instrumentos en la música de la época supliendo a una de las voces de la polifonía la encontramos en 1557, ya que «vista la falta que hay de contrabajo en la Capilla de Música, mandaron tratar de que se compre un bajón que sirva de contrabajo, y así por ahora se supla la falta que hay, en tanto que no se halla voz»<sup>90</sup>. No hizo falta el instrumento, pues antes de un mes encontramos en las actas capitulares la solución del problema con la incorporación de un contrabajo, lo que nos da idea del acuciante problema de

escasez de ciertas voces al que tenían que hacer frente las catedrales.

## 10. LOS MINISTRILES

Durante el magisterio de Álvaro de Cervantes, concretamente en la Nochebuena de 1527 según las fuentes<sup>91</sup>, la capilla de música de nuestra catedral contó con el concurso de un grupo de ministriles para mayor solemnidad de la liturgia del Nacimiento. Cuatro meses más tarde, a propuesta del obispo, el cabildo decide contratar una copla de ministriles «para honra de la iglesia»<sup>92</sup>. Aparte de que sus salarios se pagarían a medias por la fábrica, y la otra mitad entre el cabildo y el obispo a partes iguales, nada más añade la relación del acuerdo, pero podemos intuir un conjunto constituido por al menos tres chirimías (tiple, alto y tenor) y un sacabuche, instrumento que desempeñaría la función del bajo.

Ni siquiera un año permanecieron estos ministriles al servicio de la catedral, pues la fama de pendencieros que se les ha atribuido a estos instrumentistas; una serie de palabras más bien subidas de tono en el coro contra algún capitular; el desprecio hacia el cabildo y el desmerecimiento de sus miembros con respecto a los de la capital hispalense, tiene como consecuencia su despido forzoso: «En este día se propuso en cabildo el desacato que tuvieron los ministriles dentro en el Coro diciendo palabras soberbias, y que no tenía al cabildo en cosa ninguna, y que mejores eran los canónigos de Sevilla, etc. Y todos los señores votaron que los despidiesen, visto la relación de los señores que fueron diputados dieron, que la voluntad de Su Señoría era aquella»<sup>93</sup>.

No los volveremos a encontrar actuando en la catedral cordobesa hasta febrero de 1550 en que con la unanimidad del cabildo «recibieron a Diego López de Mora, a sus tres hijos y a Juan Baptista, su sobrino», obligándose el cabeza del grupo «a tener siempre dos que tañan sacabuche, de manera que siempre haya cinco ministriles»<sup>94</sup>. Una vez más los documentos se comportan de forma cicatera negando la relación de los instrumentos restantes, por lo que suponemos que fueran chirimías, si bien es sabido que estos oficiales tañían más de un instrumento como pudiera ser la corneta o el bajón.

Nuevamente a finales de agosto de 1551 el grupo de ministriles altos vuelve a ser despedido<sup>95</sup>, incorporándose con carácter estable el conjunto de Diego Rodríguez y sus

<sup>86</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 6, f. 144v.

<sup>87</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 7, f. 3r.

<sup>88</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 8, f. 29r.

<sup>89</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 7, f. 116v.

<sup>90</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 15, f. 148r.

<sup>91</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 68v.

<sup>92</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 80v.

<sup>93</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 10, f. 104r.

<sup>94</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 7r.

<sup>95</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 48r.

compañeros en la Navidad de 1554<sup>96</sup>. A partir de este momento los instrumentos estarán presentes en la catedral de Córdoba con carácter estable, hasta que las distintas desamortizaciones eclesiásticas de la primera mitad del siglo XIX acaben con su organización musical.

La capilla de ministriles constituirá un grupo diferenciado de lo que se conoce como capilla de música, incluso con su propio lugar de ensayo, participación particular en fiestas, libros de música y repertorio de su propiedad, un maestro propio, incluso a principios del período barroco, que solía ser el más antiguo o el mejor dotado y al que debían guardar «gran respecto y obediencia»<sup>97</sup>.

Los ministriles estaban obligados a tañer en el coro en la misa, primeras y segundas vísperas y en las procesiones de todas las fiestas de guardar, además de las solemnidades que no se consideraran como días de fiesta. Tendrán también el deber de servir en las procesiones generales donde el cabildo fuere, en los maitines de la Navidad, todos los días y fiestas contenidos en el Ceremonial del Coro y todas las veces que el obispo y el cabildo se lo mandaren<sup>98</sup>.

El maestro ordenaba a cada uno el instrumento que tenía que tañer en el oficio, haciéndolo sin poner excusa, no pudiéndolo sonar ni templar mientras que interviene el órgano o cantan los cantores<sup>99</sup>.

Cada lunes y miércoles, a partir de las tres de la tarde, se juntaban una hora «para prevenirse en algunas mixturas de instrumentos y estar diestros para tañerlas en el coro, con pena de medio real a cada uno que faltare»<sup>100</sup>.

El lugar de la iglesia desde donde actuaban en sus intervenciones estaba situado en la tribuna del órgano, concebida para tal fin, ubicación en la que contaban con su propio facistol. Con ello, al ser un lugar elevado, la sonoridad era más espectacular. No tenían permitida su actuación en el coro si no era con la licencia del Presidente del mismo, responsabilizando al maestro de tal hecho.

Conocida la fama de pendencieros y provocadores de los ministriles, el cabildo se guarda de que suban a la tribuna a servir su oficio con armas. Por otra parte, no se les permitía actuar con la cabeza cubierta en el coro ni en las procesiones que tuvieran lugar en el interior de la iglesia, además de otras formas de compostura como ponerse de

codos en la baranda de la tribuna o permanecer sentados y vistos desde el coro, a no ser por estar oyendo el sermón<sup>101</sup>.

Hemos oído alguna vez, justificando la interpretación de polifonía del Renacimiento con acompañamiento de instrumentos, que la idea de la práctica «a capella» de la música de esta época fue una invención del Barroco. A la luz que aportan los documentos, más bien el Barroco se sirvió de esta práctica buscando el contraste tímbrico y los efectos del *concertato*, contraponiendo las voces a *capella* frente a masas sonoras vocales e instrumentales. Una de las normas de actuación que deben observar los ministriles vuelve a incidir sobre el ideal interpretativo del Renacimiento cuando se les ordena, «so pena de falta, y al maestro la pena doblada, seguirán el orden que el maestro de capilla les diere en lo que toca al tono de aquellas cosas que los ministriles y cantores han de tañer y cantar alternadamente»<sup>102</sup>.

La presencia y otros avatares de los grupos de ministriles en la mezquita-catedral durante la segunda mitad del siglo XVI han sido estudiados en un bien documentado trabajo por la profesora María Teresa Dabrio<sup>103</sup>.

Hasta aquí han hablado los documentos escribiendo el devenir de la organización musical de la catedral de Córdoba adentrándose en la mitad del siglo XVI. Si al principio leíamos en un clásico de la literatura del Siglo de Oro español el interés de su protagonista por escuchar la música de la sede cordobesa, veamos ahora, para finalizar, otro testimonio más cercano a la realidad cotidiana del pueblo, alabando la esplendidez de la música catedralicia, en el relato del Auto de Fe celebrado por la Inquisición de Córdoba el 2 de diciembre de 1625: «Estaba prevenida (para la procesión anterior al día del Auto) la música de la Catedral que sin género de adulación es de las más aventajadas de España...»<sup>104</sup>.

## CONCLUSIONES

Al mismo tiempo que tras la reconquista se asienta la institución catedralicia, adquiere cuerpo y se dota de organización, con el fin primordial de celebrar la alabanza divina en las misas y en las horas del oficio divino, van surgiendo en su seno los distintos protagonistas de la interpretación musical del canto llano y de la polifonía para la solemnidad y el esplendor de las celebraciones litúrgicas: sochantres, capellanes de la veintena, mozos de coro, organistas y cantores.

<sup>96</sup> ACC, Actas Capitulares, t. 14, f. 152r.

<sup>97</sup> FREXNEDA, B., *Op. cit.*, f. 51v.

<sup>98</sup> FREXNEDA, B., *Op. cit.*, f. 52r.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ibidem.*

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> DABRIO, M<sup>a</sup>. T., «La capilla musical de Don Cristóbal de Rojas en la Catedral de Córdoba», *Laboratorio de Arte*, 4 (1991), pp. 101-118.

<sup>104</sup> GRACIA BOIX, R., *Autos de Fe y Causas de la Inquisición de Córdoba*, Córdoba, 1983, p. 393.

Aunque la práctica de la interpretación polifónica en la catedral de Córdoba pudo cultivarse junto al canto llano desde los orígenes de la institución catedralicia, los primeros testimonios documentales sobre este quehacer musical los encontramos poco antes de los promedios del siglo XV, bajo la responsabilidad del sochantre, que presentado por las fuentes como el «cantor» por excelencia, frente al término de «capellán de coro», que designa al ministro consagrado a la alabanza divina en las horas del oficio por medio del canto llano, concertaría a los demás cantores en la interpretación del «canto de órgano».

Asimismo, en la misma época encontramos la acepción del término «capilla» como el espacio del templo y lugar de encuentro para la concertación de los cantores, donde guardan los libros y pertrechos de su oficio e imparte lección un maestro de este arte a cuantos la quieran recibir, aunque el título de «maestro de capilla» no aparecerá en nuestra catedral hasta finales de 1515 en la persona de Martín de la Fuente, cantor que con anterioridad ya se encontraba ejerciendo las funciones propias del tal magisterio, a excepción de la labor compositiva. El protagonista del tránsito desde estas responsabilidades del maestro cantor a la labor creadora del maestro compositor es Alonso de Vieras, quien compone las chanzonetas para los maitines de la Natividad del Señor de 1538.

Si bien las referencias a los cantores, en contraposición a los capellanes de coro, son mucho más tempranas, la primera alusión a la tesitura de una voz de tiple es de 1512; el contrabajo, como en la época se denomina al bajo, está documentada alrededor de 1518, así como el contralto y el tenor en 1524.

Los instrumentos no sólo alternan con las voces en las formas musicales antifonales de la misa y del oficio, sino que suplen la carencia de éstas ejecutando la línea melódica de las ausentes en la polifonía. En la sede cordobesa observamos cierta reticencia a esta práctica, pues ante la falta de contrabajo en 1557 mandan que se compre un bajón que sirva esta voz, mas antes de recurrir al instrumento, en menos de un mes solucionan el problema con la contratación de un cantor. Asimismo, el interés por los seises en nuestra catedral está relacionado con la falta de voces de tiple, antes que suplirlas con instrumentos, y, satisfecha la necesidad, desaparece en la documentación la inquietud por los niños cantores.

A partir de 1563, en relación con el espíritu y las directrices emanadas del Concilio de Trento, unidas a la propia práctica musical en las catedrales hispánicas, tiene lugar un hecho trascendental en la evolución posterior de la capilla de música de la catedral de Córdoba: el aumento de los recursos económicos para su dotación y la plasmación de las normas y costumbres de funcionamiento en un *corpus* estatutario.

Durante el magisterio de Álvaro de Cervantes, concretamente en la Nochebuena de 1527 según las fuentes, nuestra catedral contó con el concurso de un grupo de ministriles que en un principio se contrataban eventualmente para mayor solemnidad de las grandes festividades, hasta que en la Navidad de 1554 se incorporan definitivamente y con carácter estable cinco ministriles: chirimía tiple, contralto, tenor y dos sacabuches que afirman desde este temprano momento la futura preponderancia de la línea melódica del bajo.