

REVISTA

de MUSICOLOGÍA

Vol. XXXVII N° 1 2014

Madrid
ISSN: 0210-1459

RdM

se&m
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

REVISTA DE MUSICOLOGÍA
Vol. XXXVII, 1 (2014)

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: Lothar Siemens Hernández (2007-)

Anteriores presidentes/a: †Samuel Rubio (1978-1984), Ismael Fernández de la Cuesta (1985-1994),

†Dionisio Preciado (1995-1998), Rosario Álvarez Martínez (1999-2006)

Vicepresidente: José Antonio Gómez Rodríguez

Secretario: Francisco Rodilla León

Tesorero: Francisco Javier Roa Alonso

Vocales: Juan Pablo Fernández-Cortés, Javier Marín López, Inmaculada Matía Polo,

Pilar Ramos López, Elena Torres Clemente

Vocales natos: Rosario Álvarez Martínez, Ismael Fernández de la Cuesta

Administración: Ignacio Hurtado Puerta

Página web: www.sedem.es

Contacto: sedem@sedem.es

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Órgano científico de la Sociedad Española de Musicología

Fundada por Samuel Rubio en 1978

Periodicidad semestral

Revista evaluada por pares (peer review journal)

C/ Torres Miranda, 18, bajo

28045 Madrid (España)

Tel. y Fax: +34 915 231 712

Correo electrónico: revista@idecnet.com

Página web: www.sedem.es

Indexada y resumida en bases de datos de relevancia nacional e internacional como CARHUS+ 2010 (AGAU), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-EC3), Dialnet (Universidad de La Rioja), DICE (CSIC-ANCA), Dulcinea (Derechos de Copyright de Revistas Científicas Españolas), ERIH (European Reference Index for the Humanities), IN-RECH (Índice de Impacto Revistas Españolas de Ciencias Humanas), International Index to Music Periodicals y Music Index (EBSCO), ISOC (CSIC), Latindex (UNAM), MIAR (Matriz de Información para la Evaluación de Revistas), Periodical Index Online (Proquest), Regesta Imperii (Akademie der Wissenschaften und der Literatur), RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), RILM (Répertoire International de la Littérature Musicale). Accesible a texto completo en JSTOR.

Ni la Sociedad Española de Musicología ni el equipo editorial se responsabilizan de las opiniones emitidas por los colaboradores en las diferentes secciones de la *Revista de Musicología*, puesto que son exclusivamente de su competencia.

© Sociedad Española de Musicología

I.S.S.N.: 0210-1459

Depósito Legal: M-38068-1978

Diseño de la cubierta: Mercè Franco Roca

Maqueta e imprime: Imprenta Taravilla, S.L. | Mesón de Paños, 6 | 28013 Madrid (España)

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

DIRECTOR

Javier Marín López, *Universidad de Jaén*

COMITÉ CIENTÍFICO

Celsa Alonso González, *Universidad de Oviedo*

Germán Gan Quesada, *Universidad Autónoma de Barcelona*

María Gembero-Ustárriz, *Institución Milá y Fontanals (CSIC), Barcelona*

Tess Knighton, *ICREA-Institución Milá y Fontanals (CSIC), Barcelona / Clare College Cambridge*

Yvan Nommick, *Université Paul-Valéry Montpellier III*

Luis Robledo Estaire, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*

Pilar Ramos López, *Universidad de La Rioja*

Elena Torres Clemente, *Universidad Complutense de Madrid*

Leonardo J. Waisman, *Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)*

COORDINADOR DE RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

José Máximo Leza, *Universidad de Salamanca*

COORDINADOR DE RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

Pablo-L. Rodríguez, *Universidad de La Rioja*

EQUIPO TÉCNICO

Secretaría y correspondencia: Ana Llorens Martín, *St John's College Cambridge*

Proceso técnico e imprenta: Francisco Javier Roa Alonso, *IES Tirso de Molina, Madrid*

Revisión de textos en castellano: Cristina Aguilar Hernández, *Universidad Complutense de Madrid*

Revisión de textos en inglés: Drew Edward Davies, *Northwestern University (Estados Unidos)*

CONSEJO ASESOR

Rosario Álvarez Martínez, *Universidad de La Laguna*

Jon Bagüés, *Eresbil. Archivo de Compositores Vascos*

Cristina Bordas, *Universidad Complutense de Madrid*

Enrique Cámara de Landa, *Universidad de Valladolid*

Juan José Carreras, *Universidad de Zaragoza*

Andrés Cea Galán, *Conservatorio Superior de Música de Sevilla*

Walter Aaron Clark, *University of California, Riverside*

Hermann Danuser, *Humboldt-Universität, Berlín*

Gerhard Doderer, *Universidade Nova de Lisboa*

Dinko Fabris, *Università della Basilicata, Pontenza*

Ismael Fernández de la Cuesta, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

Antonio Gallego, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

José Antonio Gómez Rodríguez, *Universidad de Oviedo*

Josep Maria Gregori, *Universidad Autónoma de Barcelona*

John Griffiths, *University of Melbourne*

Louis Jambou, *Université Paris Sorbonne IV*

Rainer Kleinertz, *Universität des Saarlandes, Saarbrücken*

Luis Merino, *Universidad de Chile*

Ricardo Miranda, *Universidad Veracruzana de Xalapa (México)*

Begoña Lolo, *Universidad Autónoma de Madrid*

Antonio Martín Moreno, *Universidad de Granada*

Ángel Medina Álvarez, *Universidad de Oviedo*

Don Michael Randel, *Andrew W. Mellon Foundation, Nueva York*

Emilio Ros-Fábregas, *Institución Milá y Fontanals (CSIC), Barcelona*

Lothar Siemens Hernández, *El Museo Canario, Las Palmas*

Javier Suárez-Pajares, *Universidad Complutense de Madrid*

Cristina Urchueguía, *Universität Bern*

Carlos Villanueva, *Universidad de Santiago de Compostela*

María Antonia Virgili, *Universidad de Valladolid*

Álvaro Zaldívar Gracia, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*

REVISTA DE MUSICOLOGÍA

Volumen XXXVII, nº 1

Enero-Junio 2014

ÍNDICE

Javier MARÍN LÓPEZ: Editorial: Musicología(s) sin fronteras	11
---	----

ARTÍCULOS

Juan Carlos ASENSIO PALACIOS: <i>More hispano / more toletano</i> . La elección del <i>cantus firmus</i> no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600	19
Juan RUIZ JIMÉNEZ: Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)	53
Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ: <i>En memoria de Alixandre</i> de Juan de Anchieta en su contexto	89
Manuel del SOL: Lamentaciones de Cristóbal de Morales: historia y autenticidad	107
Margarita RESTREPO: Propagando la Contrarreforma: los madrigales de Francisco Guerrero en <i>Canciones y villanescas espirituales</i> (Venecia, 1589)	141
Esperanza RODRÍGUEZ-GARCÍA: Sebastián Raval (†1604) and «Spanish Arrogance»: How the Reputation of a Sixteenth-Century Composer was Destroyed ..	169

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ: Cruz y glorias del medievalista. Gómez, Maricarmen (ed.). <i>Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. I: De los orígenes hasta c. 1470</i>	199
Alfonso de VICENTE: Geografía e historia del ¿Renacimiento? Gómez, Maricarmen (ed.). <i>Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. II: De los Reyes Católicos a Felipe II</i>	207
Egberto BERMÚDEZ: Der Fall Zipoli. Illari, Bernardo. <i>Domenico Zipoli. Para una genealogía de la música clásica latinoamericana</i>	218
Ricardo MIRANDA: In Stevenensonis festivitatem. O'Connor, Michael y Clark, Walter Aaron (eds.). <i>Treasures of the Golden Age. Essays in honor of Robert M. Stevenson</i>	228
Daniele V. FILIPPI: Victoria, España y los Habsburgo. Variaciones sobre el método. Vicente, Alfonso de y Tomás, Pilar (eds.). <i>Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III</i>	237
Emilio ROS-FÁBREGAS: Nuevas perspectivas sobre Tomás Luis de Victoria. Suárez-Pajares, Javier y Sol, Manuel del (eds.). <i>Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies</i>	245
Cristina URCHUEGUÍA: Abordaje a la música teatral del XVI con algunos cabos sueltos. Klauck, Stephanie. <i>Musik im spanischen Theater des 16. Jahrhunderts</i>	250
Juan Carlos ASENSIO PALACIOS: Medievalismo, Ilustración e Identidad. Boynton, Susan. <i>Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth Century Spain</i>	255
Gemma PÉREZ ZALDUONDO: La crítica musical a examen. Cascudo, Teresa y Palacios, María (eds.). <i>Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)</i> ..	259

RESEÑAS DISCOGRÁFICAS

Pablo-L. RODRÍGUEZ: El sonido moderno de la música sacra española del siglo XVII	267
José María DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ: «El estilo más gustoso» desde la atalaya andaluza: en torno a la recuperación e interpretación de la música del siglo XVIII en España	276
Fernando DELGADO GARCÍA: De cuartetos de cuerda y patrimonio	286

TESIS DOCTORALES

Philippe PICONE: Musiques et culte de Saint Jacques-le-Majeur dans l'Europe baroque (Espagne, France, Italie), 1563-1746	297
Alberto HERNÁNDEZ MATEOS: El pensamiento musical de Antonio Eximeno	307
Virginia SÁNCHEZ LÓPEZ: Jaén y la música en el siglo XIX. La vida musical en una provincia española a través de la prensa	314
Isabel María AYALA HERRERA: Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén	323
Pedro ORDÓÑEZ ESLAVA: La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI ...	336

NOTICIAS

Yael BITRÁN GOREN y Omar MORALES ABRIL: Músicas coloniales en Úbeda y Baeza	345
Josep MARTÍNEZ REYNOSO: Investigar sin complejos: nuevas perspectivas de estudio sobre la música en España en el siglo XVIII	349
Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO: Músicas para tiempos convulsos	353
Mario MUÑOZ CARRASCO: Manuel de Falla como punto de partida	355

* * *

Instrucciones para los colaboradores de la <i>Revista de Musicología</i>	359
Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología	367

MÚSICA TRAS LA MUERTE: DOTACIONES PRIVADAS Y ESPACIOS RITUALES EN LA CATEDRAL DE SEVILLA (SIGLOS XIII-XVI)

Juan RUIZ JIMÉNEZ
IES Generalife (Granada)

Resumen: *La fundación de capellanías y aniversarios a cargo de particulares, así como otras dotaciones eclesiásticas de variada naturaleza, suponen para las instituciones religiosas una de las formas más importantes de acrecentar su patrimonio. El donante no sólo ayuda a su salvación, sino que asegura el recuerdo de su persona y posición social en las generaciones futuras, actuando también de vínculo de cohesión entre los miembros de un determinado linaje. El culto y ritual asociado a la muerte generará una variada actividad musical de notable importancia en el ámbito catedralicio, auspiciada por un patrocinio privado que se prolongará a través del entramado eclesiástico de la ciudad de Sevilla en la transición de la sociedad bajomedieval a la moderna. Se analizarán distintas tipologías de dotaciones vinculadas a la muerte, así como las implicaciones musicales, directas o indirectas, derivadas de su institución: creación de nuevos espacios musicales interpretativos, aumento directo de los efectivos musicales, mejora de las condiciones económicas de los ya existentes, composición de nuevo repertorio, etc.*

Palabras clave: música sacra, Catedral de Sevilla, fundaciones eclesiásticas, patronazgo musical privado.

MUSIC AFTER DEATH: VOTIVE ENDOWMENTS AND RITUAL SPACES IN SEVILLE CATHEDRAL (13TH - 16TH CENTURIES)

Abstract: The private foundation of chaplaincies and anniversary devotions, as well as other kinds of votive endowments, represents an important manner in which religious institutions increased their wealth. The donor not only aided his salvation,

but he also ensured his personal memory and social status for future generations while forming a cohesive bond among members of a specific lineage. The cult and ritual associated with death generated, under the auspices of private sponsors, diverse musical activity of considerable importance within the cathedral precincts that extended throughout the religious establishment of Seville during the transition from late medieval to early modern society. The different types of endowments linked to death are discussed, as well as the direct and indirect musical implications arising from their foundation: for example, the creation of new performance spaces, the direct increase in musical forces, the economic improvement of those already in existence, and the composition of new repertory.

Keywords: sacred music, Seville Cathedral, votive endowments, private musical patronage.

El objetivo principal de este trabajo es acercarlos a la diversidad de facetas que presenta el caleidoscopio fundacional privado en la Catedral de Sevilla desde su restauración. El período que se extiende a lo largo de los siglos XV y XVI fue especialmente prolífico en el establecimiento de nuevas dotaciones de fiestas y rituales y se corresponde con el de la construcción del templo gótico y sus importantes adiciones renacentistas¹. En lo litúrgico, este recorrido cronológico permite asistir a los cambios que supuso la adopción del rezado romano en esta Catedral y, finalmente, en lo musical, vislumbrar la transformación de las estructuras que posibilitaron el despliegue de unos poderosos efectivos y una producción sonora que tuvo en el patrocinio privado de sus fundaciones uno de sus soportes más sólidos y una de sus vertientes más interesantes.

La historiografía sobre instituciones eclesiásticas ha tratado de forma desigual el aspecto de las fundaciones pías y no será hasta la década de 1980 cuando comenzará a depurar el método aplicado a su estudio². Si

¹ Un aspecto muy concreto relacionado específicamente con el sustento y la formación académica de los seises de la Catedral de Sevilla y su implicación en las ceremonias derivadas de estas dotaciones votivas ha sido explorado previamente en RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «From *mozos de coro* towards *seises*. Boys in the musical life of Seville Cathedral in the fifteenth and sixteenth centuries». *Young Choristers, 650-1700*. Susan Boynton y Eric Rice (eds.). Woodbridge, Boydell & Brewer, 2008, pp. 86-103.

² Barbara Haggh ha sido pionera en abordar este asunto a través de diferentes trabajos que tuvieron como punto de partida su Tesis Doctoral: *Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels: 1350-1500*. Ph.D.diss. 2 vols. University of Illinois, Urbana-Champaign, 1988. Entre estos, para el tema que nos ocupa, destacan: «Itinerancy to residency: professional careers and performance practices in 15th-century sacred music». *Early Music*, 17, 3 (1989), pp. 359-366; «The meeting of sacred ritual and secular piety: endowments for music». *Companion to Medieval & Renaissance music*. Tess Knighton y David Fallows (eds.). Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1992, pp. 60-68;

desviamos la vista a la Península Ibérica, donde la tradición de monografías sobre la música en sus principales centros catedralicios ha sido tan abundante como criticada, el análisis de este importante aspecto del prisma institucional es prácticamente inexistente y nunca se ha estudiado de forma sistemática.

Para introducir el tema es necesario retomar la cuestión planteada hace unos años por Barbara Haggh sobre la naturaleza fundacional o institucional de los principales centros eclesiásticos europeos y tratar de aplicarla al caso concreto que nos ocupa³. Como ella señalaba, los límites entre ambos términos son, a veces, sutiles y no siempre resulta fácil establecer la línea divisoria que los separa. Si bien, en sentido estricto, la Catedral de Sevilla puede considerarse, en su origen, fundación del rey Fernando III, dotación de este y, especialmente, de su hijo Alfonso X, no es menos cierto que una década después de su restauración, el 5 de mayo de 1259, el papa Alejandro IV concedía al arzobispo de la nueva archidiócesis y a su iglesia el uso del palio, símbolo de la autoridad arzobispal, le confirmaba todos sus bienes, privilegios y libertades y, lo que al caso nos resulta de especial interés, les otorgaba la facultad para crear nuevas prebendas y hacer otros estatutos que ampliaran y reforzaran los que habían sido previamente establecidos por el infante don Felipe. El resultado de esta bula no se hizo esperar y, el 29 de mayo de 1261, el arzobispo don Remondo y su Cabildo, ya como institución, promulgaban los nuevos estatutos por los que en lo sucesivo se debía regir la sede hispalense. Es pues a partir de este momento cuando la Catedral puede considerarse como institución y tanto las plazas creadas a partir de los fondos de su Fábrica como los acuerdos de su funcionamiento ritual dimanados de su Cabildo pueden calificarse ya como institucionales y no como meramente fundacionales. Estos estatutos fueron, diez años más tarde, en 1271, confirmados por una bula del papa Gregorio X⁴.

A finales del siglo XII, se introdujo el concepto del purgatorio como lugar físico en la cartografía *post mortem*, hasta ese momento dual, polarizada entre el cielo y el infierno, el cual fue proclamado doctrinalmente en los concilios de Lyon de 1254 y 1274 y definitivamente fijado como dogma

«Foundations or Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music». *Acta Musicologica*, 68 (1996), pp. 87-128 y la comunicación presentada en la reunión de la American Musicological Society (Phoenix, 1997), «Introducing Sacred Polyphony in Fifteenth-Century Ghent», en <<http://archive.music.umd.edu/Faculty/haggh-huglo/barbeight.html>> [consulta 20-1-2013].

³ HAGGH, B. «Foundations or Institutions?...», pp. 87-128.

⁴ SÁNCHEZ HERRERO, José. «Sevilla Medieval». *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Carlos Ros (ed.). Sevilla, Castillejo, 1992, p. 120.

en el concilio de Florencia de 1439. En su propia definición teológica se establecían las vías para acortar el tiempo de estancia en ese lugar de infinito tormento y dolor para aquellas almas que habiendo muerto en gracia de Dios necesitaban todavía de purificación para alcanzar el paraíso, las cuales se concretaban en toda una serie de indulgencias y sufragios de los fieles vivos⁵. De manera paralela, se desarrolló una iconografía de representación del purgatorio que enfatiza, sobre todo, los aspectos relacionados con la vertiente devocional y que recoge a los principales responsables del proceso de intercesión⁶. Al igual que en el resto del occidente cristiano, en la diócesis hispalense, fronteriza, expuesta durante muchos años a la amenaza añadida que suponían sus vecinos en el reino de Granada y en el norte de África, fue la percepción de la muerte y, en última instancia, la salvación del alma, el verdadero motor fundacional. Rechazada por Lutero y por la mayor parte de las iglesias protestantes, la doctrina de la fe relativa al purgatorio salió indemne y reforzada de la sesión XXV del Concilio de Trento (3-4 de diciembre de 1564), en la que se reiteraba el alivio que las almas detenidas en él recibían con los sufragios de los fieles y, en especial, con el sacrificio de la misa⁷. Este hecho proporcionaba una continuidad y sostén a esta motivación fundacional que se prolongará, en su valor teológico, hasta nuestros días en el seno de la Iglesia Católica⁸. Junto a este primigenio incentivo salvífico, encontramos

⁵ LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid, Taurus, 1985. La última publicación dedicada monográficamente a este tema que recoge las reflexiones y discusiones de diversos historiadores mantenidas durante un coloquio celebrado en Aviñón (8-10 de marzo de 2007) es *Le purgatoire. Fortune historique et historiographique d'un dogme*. Guillaume Cuchet (ed.). París, EHESS, 2012.

⁶ Para el caso español, véase RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del más allá: iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*. Valencia, Universitat de Valencia, 2007; MARSHALL, Louise. «Getting Out of Jail Free, or, Purgatory and How to Escape It in Spanish Art». *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art In Old and New Worlds*. Kathleen Nelson (ed.). Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2011, pp. 195-224.

⁷ «Decretum de Purgatorio». *Canones & decreta Sacro sancti oecumenici & generalis Concilij Tridentini*. Alcalá de Henares, Andreas de Angulo, 1564, p. CCI. Producto de este fortalecimiento fue la proliferación iconográfica de su representación y la publicación de escritos específicos dedicados a esta materia, en los que se desarrolla por extenso el beneficio derivado de indulgencias y sufragios en el tránsito de las almas por el purgatorio y que, en castellano, pueden venir ejemplificados por el texto del franciscano fray Dimas Serpi, *Tratado del purgatorio contra Luthero y otros hereges: con singular y varia dotrina de mucho provecho y muy vtil para predicadores, curas, religiosos y para todos los estados...*, Barcelona, imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1601, del que se realizaron sucesivas ediciones hasta 1617.

⁸ En el entramado de instituciones eclesiásticas de la ciudad de Sevilla hay una importante representación iconográfica del purgatorio en lienzos y azulejería de los siglos XVI al XIX, vinculados en muchas ocasiones a las hermandades de Ánimas del Purgatorio que proliferaron impulsadas por el estímulo contrarreformista (iglesias de San Pedro, San Ildefonso, San Lorenzo,

otros estímulos fundacionales relacionados con la particular devoción a un santo, a una advocación mariana o a su particular representación artística, todos conectados con su poder como intercesores, pero también la perpetuación del linaje, una última muestra de vasallaje o, incluso, la más o menos encubierta vida de la fama, presente en algunos casos concretos.

Las fundaciones eclesiásticas, en su diversidad, complejidad y fastuosidad, traducidas en dispendio económico, constituyen la partida más importante del «haber», en lo que el afamado historiador francés Jacques Chiffolleau ha acuñado como «comptabilité de l'au-delà»⁹. Las dotaciones analizadas responden a la fuerte jerarquización social del periodo que nos ocupa, aunque es de destacar que los extremos de su pirámide no están presentes en la catedral; el pueblo llano no tiene con qué comprar salvación, la aristocracia titulada busca exclusivismo, distinción y una cohesión familiar que consigue a través de megalómanos proyectos fundacionales funerarios, inaugurados en la ciudad de Sevilla con los Guzmán (duques de Medina Sidonia), en 1301, cristalizado en el monasterio de San Isidoro del Campo, y secundada por los Ponce de León (duques de Arcos), en el de San Agustín (1347), o los Ribera (Adelantado Mayor de Andalucía, duques de Alcalá de los Gazules), en la cartuja de Santa María de las Cuevas (1411), por citar solo algunos ejemplos altamente significativos¹⁰.

Las primeras fundaciones particulares en la Catedral de Sevilla no se harán esperar y nos mostrarán una diversidad cercana a la que ejemplificaré para el periodo en el que me he centrado, como puede observarse en la Tabla 1. Traeré a colación tres de sus principales tipologías, las cuales servirán para poner de manifiesto algo que frecuentemente es obviado y que, a mi parecer, reviste un especial interés: la evolución temporal del ritual dimanado de la fundación, en cuyo dinámico proceso asistiremos a la consolidación de un repertorio musical canónico abierto.

Omnium Sanctorum, San Juan de la Palma, San Esteban...). Entre ellos destaca *El juicio final* de Francisco Herrera el Viejo (1628), en la parroquia de San Bernardo, y, sobre todos, el espléndido cuadro de Alonso Cano, *Las ánimas del purgatorio*, fechado en 1636, para el banco de un retablo del desamortizado convento dominico de Montesión, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. 2ª edición ampliada y actualizada. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 104-106 y 109-113.

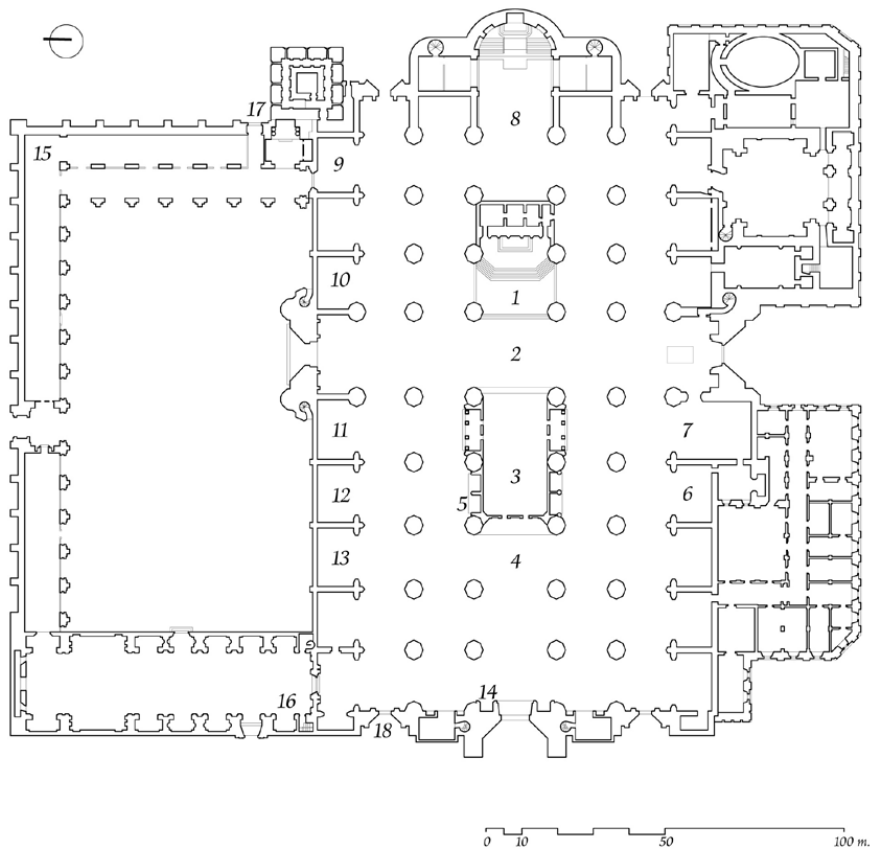
⁹ CHIFFOLEAU, Jacques. *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320-vers 1480)*. Roma, École Française de Rome, 1980 (reedición con nuevo «Avant-Propos» y «Bibliographie complémentaire». París, Albin Michel, 2011).

¹⁰ SÁNCHEZ SAUS, Rafael. «Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana». *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía. Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)*. José E. López de Coca Castañer y Ángel Galán Sánchez (eds.). Málaga, Universidad de Málaga, 1991, p. 301.

TABLA 1. Ejemplos de los principales tipos de dotaciones privadas en la Catedral de Sevilla.

Espacio ritual o ceremonia dotada	Fundador	Año
Capilla Real	Rey Fernando III	1252
Procesión de San Clemente	Rey Alfonso X	1254
Aniversario	María de Burgos	1254
Festividad de las Santas Perpetua y Felicidad	Concejo, alcalde y alguacil de la ciudad	1257
Capilla de Santiago	Arzobispo Don Remondo	1286
Capellanes capilla de Santiago (2)	Arzobispo Don Remondo	1286
Aniversario	Arzobispo Don Remondo	1286
Misa (mensual) (capilla Santiago)	Arzobispo Don Remondo	1286
Responso (mensual) (en el coro)	Arzobispo Don Remondo	1286
Objetos materiales (cera, vino)	Arzobispo Don Remondo	1286
Honras con asistencia de los mozos de coro y clérigos de la veintena	María Sánchez	1311
Antífona <i>Salve regina</i>	Ruy Gutiérrez de Villapadierna, canónigo y tesorero	1362
Becas en el Colegio de los Españoles en Bolonia	Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo	ca. 1367
Altar de San Antón	Guillén Alfonso de Villafranca, veinticuatro de Sevilla y señor de Lopera, y su mujer Juana García	1383
Asistencia de monjas y clérigos de diversas comunidades a aniversario	Manuel Guiomar	1426
Tres misas votivas en la capilla de San Francisco cantadas en polifonía con el <i>magister puerorum</i> , seis mozos de coro y dos cantores de la capilla	Ruy González Bolante, canónigo	1450
Misa votiva en la capilla de la Antigua cantada en polifonía con el <i>magister puerorum</i> , seis mozos de coro y dos cantores de la capilla	Ruy González Bolante, canónigo	1450
Antífona <i>Salve regina</i> cantada solemnemente en la capilla de la Antigua	Pedro Martínez de la Caridad, racionero	1456
Maitines de la festividad de la Concepción	Maestre Enrique, canónigo	1460
Compleatas de Cuarema	Maestre Enrique, canónigo	1460
Misa votiva de la Trinidad cantada polifónicamente con cantores y órgano	Reina Isabel I	1477
Ritual de la salve, los sábados por la tarde en la capilla de la Antigua, cantores, organista, mozos de coro	Pedro Díaz de Toledo, deán	ca. 1480/ 1499
Procesión octava del Corpus del altar al Sagrario	Antonio Imperial, racionero	1490
Antífona <i>Sanctissimae Trinitatis</i> , mozos de coro	Pedro Mejía, canónigo y arcediano de Écija	1498
Maitines de la Resurrección y posterior procesión a la Antigua con la capilla de música	Juan de Vergara, canónigo y chantre	1502
Antífona <i>Gaude dei genitrix</i> en el altar de Nuestra Señora de la Granada	Diego Alfonso de Sevilla, canónigo	1503
Antífona <i>Gaude Dei genitrix</i> e himno <i>Memento salutis auctor</i> en altar de Nuestra Señora de los Remedios (trascoro)	Bernal de Cuenca, racionero organista	1514
Capellanía de coro	Luis de Ormaza, racionero	1514
Misa votiva cantada polifónicamente en El Sagrario	Luis de Ormaza, racionero	1514
Becas de estudio para niños cantores	Diego de Ribera, canónigo y protonotario apostólico	1551
Medias raciones para cantores	Hernán Ramírez, canónigo	1560

Procesión a la capilla de los Reyes la tarde de la festividad de la Asunción	Pedro Venegas, racionero	1568
Procesión con la Custodia del altar del trascoro al altar mayor, la tarde del Corpus Christi con cantores y ministriles	Juan de Herrera, clérigo prebistero	1594



1.- Capilla Mayor	7.- Capilla de la Antigua	13.- Capilla de Scalas
2.- Entrecoros	8.- Capilla Real	14.- Altar de San Antón
3.- Coros	9.- Capilla de la Virgen del Pilar	15.- Antiguo Sagrario
4.- Trascoro. Altar Nuestra Señora de los Remedios	10.- Capilla de las Doncellas	16.- Altar Nuestra Señora de la Granada
5.- Capilla de Nuestra Señora de la Estrella	11.- Capilla de San Francisco	17.- Puerta del Lagarto
6.- Capilla del cardenal Cervantes	12.- Capilla de Santiago	18.- Puerta del Bautismo

Ilustración 1. Espacios rituales citados en la catedral gótica de Sevilla.

Fiestas y procesiones

En general, la importancia derivada de estas dotaciones fue trascendental en el desarrollo y crecimiento de la actividad musical catedralicia, la cual es directamente proporcional al rango jerárquico asignado a una determinada festividad en el calendario litúrgico. En la Catedral de Sevilla, de modo excepcional y a diferencia de otras instituciones, las fiestas eran clasificadas de primera a sexta «dignidad». Esta calificación llevaba asociada elementos ceremoniales que afectaban al rezado, las entonaciones y velocidad del canto llano, así como a la codificación de los toques de campanas, la riqueza de los ornamentos del altar y vestuarios de los participantes y al número de prebendados revestidos de capas presentes en sus procesiones. Mediante la dotación se elevaba la categoría del ritual con el que una determinada festividad y su correspondiente procesión debían celebrarse, generalmente a segunda dignidad y, más esporádicamente, a primera. De la dotación de estas festividades con ritual de primera o segunda clase se derivaba la incorporación del aparato musical correspondiente a las festividades de su mismo rango jerárquico, tal y como es descrito por los distintos ceremoniales conservados¹¹.

La hora de Vísperas, la Misa del día y las procesiones asociadas son las que concentraron una mayor presencia de la música polifónica. En ellas, se incorporaron de forma habitual los ministriles, cuando fueron recibidos en la institución hispalense, de forma estable, en 1526¹². El incremento del ceremonial al que hacía referencia puede ejemplificarse, desde fechas muy tempranas, a través de la dotación de Garci Pérez, canónigo y maestrescuela de la Catedral. En su testamento, fechado el 27 de enero de 1408, se consignan las cláusulas de su fundación. Una de ellas establecía que terminadas las Vísperas de San Juan Bautista, el Cabildo debía ir en procesión al altar de este santo, «do es mi enterramiento

¹¹ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Granada, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007, pp. 250, 255, 259-261; RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «The Libro de la Regla Vieja of the Cathedral of Seville as a Musicological Source». *Cathedral, City and Cloister...*, pp. 245-273.

¹² La primera nómina percibida por estos ministriles, que he podido localizar en unos papeles sueltos pertenecientes a los libramientos de la Fábrica catedralicia de 1526, permiten confirmar esta fecha que era conocida solo a través de los acuerdos capitulares: «Yten que dio y pagó a los menestres desde el mes de julio del dicho año que fueron resçibidos hasta fin de disiembre 29.498 maravedís». Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), sección IV, libro 04206.

[...] como ydes a las otras capillas doctadas»¹³. Los curas de la capilla de San Clemente (Sagrario de la Catedral) serían los encargados de decir las Vísperas y la Misa del día de San Juan, en su altar, «como dizen en la capillas doctadas». Del montante de su fundación se sufragaría, igualmente, el sermón predicado el día de la fiesta¹⁴. Otras horas del Oficio, de destacada significación en algunas festividades, como los Maitines de la Pascua de Resurrección, Pentecostés y la Concepción, la Prima de la festividad de la Concepción, la Tercia de Pentecostés, la Sexta de la Ascensión y las Completas de los domingos de Adviento y Cuaresma serán objeto de importantes dotaciones a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII, generando en algunos casos concretos un importante repertorio musical tanto en latín como en lengua romance¹⁵.

El incremento en la solicitud de este tipo de fundaciones hará que, en 1363, el cabildo sevillano exija una dotación mínima de 400 maravedís anuales para la realización de una fiesta solemne a un determinado santo: «con capas, e órganos e quatro capas de oro e ceptros de plata e procesiones de capas»¹⁶. Es la primera cita conocida que hace alusión a la presencia, ya perfectamente establecida, del órgano en la solemnización musical de estos actos culturales dotados en la Catedral de Sevilla.

En ocasiones, la dotación de nuevas festividades llevaba aparejada la composición del canto llano asociado a la misma o la donación de los libros litúrgicos necesarios para llevarla a cabo. En 1499, Pedro Díaz de Toledo, obispo de la Catedral de Málaga que había sido canónigo y deán de la de Sevilla, instituía la fiesta del Nombre de Jesús. En su testamento, fechado el 20 de agosto de 1499, se especifica: «la qual fiesta se çelebre a ocho días de enero, cuya lectura e cantoría les será dada por mis albaças e hase de çelebrar la dicha fiesta con proçesión de capas solenemente e con sermón»¹⁷.

¹³ Este altar se cree que pudo estar ubicado en la antigua catedral mudéjar cerca de la que fue denominada puerta del Bautismo en la nueva catedral gótica. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PÉREZ PEÑARANDA, Isabel. *Cartografía de la Montaña Hueca. Análisis de los planos históricos de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 1997, p. 147.

¹⁴ ACS, sección IX, leg. 24, pieza 22 (1-4).

¹⁵ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 250, 255, 259-261; RUIZ JIMÉNEZ, J. «From *mozos de coro* towards *seises*...», pp. 97-99.

¹⁶ PÉREZ-EMBIW WAMBA, Javier. «El Cabildo de la Catedral de Sevilla en la Baja Edad Media», *Hispania Sacra*, 30 (1977), p. 165.

¹⁷ ACS, sección IX, leg. 38, pieza 16. Su albacea fue fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel I de Castilla y primer arzobispo de Granada. SUBERBIOLA MARTÍNEZ, Jesús. «El testamento de Pedro de Toledo, obispo de Málaga (1487-1499) y la declaración del albacea, fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada (1493-1507)». *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 28 (2006), pp. 373-394.

A continuación, desarrollaré con mayor detalle dos de las dotaciones que marcan los extremos cronológicos de este trabajo. La primera, de especial significación para la institución hispalense, fue la de la festividad del día de San Clemente, con la que se conmemoraba la toma de la ciudad. Fue fundada el 12 de diciembre de 1254 por el rey Alfonso X, con una motivación en la que se coaligaba el aumento del aparato ritual, el vasallaje y la búsqueda de salvación, según se deduce del texto de la misma: «e porque sea mejor servida, e por honra del rey don Fernando mío padre que yace hi enterrado e por su alma e por remisión de mis pecados»¹⁸. Para su perpetuación, el monarca donaba al Cabildo todas las tiendas que se encontraban adosadas a los muros de la fábrica de la catedral mudéjar que eran de propiedad real. Para la Misa de esta festividad, de segunda dignidad en la Catedral de Sevilla, es posible que se escribiese en estas fechas la prosa *Omnis homo pie mentis*, conocida sólo a través de los misales hispalenses y para la que recientemente he podido localizar una fuente musical tardía, probablemente copiada en la primera mitad del siglo XVI¹⁹. En 1260, Alfonso X dará una ayuda de costa a Nicolás de los Romances, «por las trovas que le hizo para cantar en la su fiesta de San Clemente e de San Leandro, etc.»²⁰. Tanto el citado Nicolás como Domingo Abad de los Romances, que habían llegado con las tropas que tomaron la ciudad, fueron beneficiarios del repartimiento y se avecindaron en ella²¹. Este repertorio en romance enlaza con las cantigas de Santa María, cuyos códices, según el testamento del rey Alfonso X, debían quedar en la catedral sevillana para «que los hagan cantar en las fiestas de Sancta María e de Nuestro Señor»²².

Ese mismo año, 1260, el propio Alfonso X sacaba la espada de su padre Fernando III en la procesión instituida para esta festividad, lo cual se constituyó en símbolo y tradición, de forma que siempre que sus sucesores

¹⁸ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales de Sevilla*. Madrid, 1795-1796 (ed. facsímil: Sevilla, Guadalquivir, S.L., 1978-1988), vol. 1, pp. 206-207.

¹⁹ Se trata del Ms. 3 (fols. 17v-18r) preservado en el Barnard College de la Universidad de Columbia en Nueva York. En el año 2011 fue depositado en la Biblioteca de la Universidad de Columbia (Rare Books and Manuscript Library) por razones de conservación. Actualmente, en colaboración con Susan Boynton, preparamos un estudio codicológico y del contenido de esta fuente musical. El texto de esta prosa está recogido en *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*. Analecta Hymnica Medii Aevi 37. Clemens Blume y Guido M.^a Dreves (eds.). Leipzig, O. R. Reisland, 1901, p. 148 (nº 166).

²⁰ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. *Anales de Sevilla*, vol. 1, p. 235.

²¹ *Ibid.*, pp. 196-197.

²² *Diplomatario andaluz de Alfonso X*. Manuel González Jiménez (ed.). Sevilla, Fundación El Monte Caja de Huelva y Sevilla, 1991, pp. 559-560.

visitaron Sevilla fueron los encargados de portarla; en su defecto, este honor era diferido a alguno de los miembros de la alta nobleza presente o residente en la ciudad en ese momento, como representantes del poder real ante la ciudadanía²³. El ritual de la procesión cívico-religiosa de San Clemente comenzaba con una ceremonia que se ejecutaba en la Capilla Real, en la cual sus capellanes entregaban al asistente el estandarte y la espada reales, para que los diese a los que iban a portarlos, los cuales hacían homenaje y juramento de devolverlos acabada la procesión y Misa mayor, de lo que se daba cuenta en un documento ante notario²⁴. En ese momento, al menos en la configuración que el ritual tenía ya en el siglo XVI, se comenzaba a interpretar un motete delante de la Capilla Real. Finalizado este, se iniciaba la procesión que salía por la puerta «que es junto a la torre mayor» a las gradas²⁵, recorriendo parte del perímetro de la Catedral hasta entrar por la puerta del Bautismo. Durante todo el trayecto, la capilla de música alternaba cantando motetes con un grupo de ministriles que iban tañendo el repertorio de canciones que encontramos en sus libros específicos²⁶. Continuaba la ceremonia, ya en el interior de la Catedral, con la celebración de la misa hasta que, acabada esta, la comitiva se dirigía a la Capilla Real para devolver los enseres reales a sus custodios,

²³ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. *Anales de Sevilla*, vol. 1, p. 394. En 1488 portó la espada Pedro Enríquez de Quiñones, IV Adelantado Mayor de Andalucía. En 1508 fue el rey Fernando el Católico el que llevó la espada y el embajador del emperador Maximiliano I el pendón real. En 1517, se debió solicitar al V duque de Medina Sidonia Alonso Pérez de Guzmán y a su hermano Juan Alonso Pérez de Guzmán el que portaran la espada y el pendón respectivamente. Por algún motivo que desconocemos, fue finalmente Juan Fernández Quiñones, conde de Luna, «asistente en dicha ciudad de Sevilla», el que lo haría, en una ceremonia que ese año comenzó a las nueve de la mañana. Al año siguiente, 1518, fue el asistente de la ciudad Sancho Martínez de Leyva el que tomó la espada a las 8 de la mañana, para devolverla a las 12 del mediodía. En una carta fechada el 30 de septiembre de 1575 y dirigida al arzobispo y cabildo de la Catedral de Sevilla, el rey Felipe II decretaba que, en adelante, la espada que llevaba el preste la llevase el asistente de la ciudad de Sevilla. ACS, sección I, libro 10, fol. 84v-85r, 191v. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890 (ed. facsímil: Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984), vol. 2, pp. 351-353.

²⁴ Sobre los pormenores de esta ceremonia y su pervivencia, véase MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Rey y Santo, Ceremonial por Fernando III en la Catedral de Sevilla». *Visiones de la monarquía hispánica*. Víctor Múñez (ed.). Castellón de la Plana, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2007, pp. 89-120.

²⁵ En una de las descripciones de la procesión se precisa que la procesión sale por «la puerta del lagarto». ACS, Sección III, libro 49, fol. 74r.

²⁶ Solo conocemos el contenido detallado de uno de esos libros de la capilla de ministriles de la Catedral de Sevilla, copiado probablemente en el siglo XVII y todavía en uso cuando se inventarió en 1721, aunque también está documentado que tañían directamente de otras fuentes musicales impresas. ACS, sección 0, libro 11157, fols. 21r-v. RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 102, 165, 346-347 y 360.

acompañada sólo del tañido de los ministriles²⁷. El propio carácter de la celebración, en la que se conmemoraba una victoria militar, se realzaba por la presencia en ella de un conjunto de instrumentos heráldicos que debían preceder a la comitiva²⁸. En la segunda mitad del siglo XVI, debió consolidarse la interpretación en esta procesión del motete de Francisco Guerrero *Dedisti Domine*, «secunda pars» *Vidit supra montem*, que con la dedicación *in festo S. Clementis 23 novembris* fue compuesto para su interpretación expresa en esta festividad. La importancia de esta celebración debió ser uno de los motivos que impulsaron a Guerrero a renovar este motete de juventud y componer una segunda versión, también a cuatro voces, unos años más tarde²⁹. Esta última, junto a su motete *Iste Sanctus* (*Commune unius Martyris*) pervivirán, con igual finalidad procesional, en diversas copias manuscritas sucesivas, en libretes, hasta bien entrado el siglo XIX³⁰.

El ritual sevillano de esta ceremonia sirvió para modelar la festividad de la Toma de Granada, la cual fue *de facto* instituida por el rey Fernando el Católico en su testamento, fechado en 1516, pocos días antes de su fallecimiento en Madridejos (Toledo). En ambos casos, Sevilla y Granada, dimanaba del poder real y era asumida por la ciudad y sancionada en ella por su máxima autoridad eclesiástica. El 5 de junio de 1517, el Cabildo de la Catedral de Sevilla redactaba un informe preciso sobre la manera en que se organizaban todos los actos conmemorativos de la fiesta de San Clemente, para remitirlos al cabildo y regimiento de la ciudad de Granada³¹. Ese año, se acordaba en Granada:

Que el día de la dedicación e toma de esta cibdad de Granada, a dos días de enero que pasó de 1492, se hiciese en cada un año, para siempre jamás una procesión general por dichos señores deán e cabildo e de todas las iglesias desta cibdad que buenamente podiese. En la qual dicha procesión, ayan de estar el pendón y estoque que su alteza dexó y la dicha señora reyna Germana e albaceas enviaron para ello. Que se aga e guarde en el principio, medio [...] e fin de la dicha

²⁷ ACS, sección III, libro 46, fol. 74r.

²⁸ El 13 de noviembre de 1515, se registra el siguiente libramiento: «pagué a diez trompetas e tres atabaleros, e un tamborino e un panderete seis ducados de oro por el día de San Clemente que los dichos sirvieron en la procesión e misa de dicho día». ACS, sección I, libro 9, fol. 68v.

²⁹ La versión primigenia fue incluida en el primero de sus impresos *Sacrae cantiones quae vulgo moteta nuncupatur*, Sevilla, Martín de Montesdoca, 1555. La segunda apareció publicada en los *Motteta*, Venecia, herederos de Antonio Gardano, 1570, y se reimprimió en su último volumen editado, *Mottecta*, Venecia, Giacomo Vincenzi, 1597.

³⁰ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 297-298 y 377.

³¹ ACS, sección I, libro 10, fol. 40v.

The image shows two pages of a musical manuscript. The left page is titled "Quartuor vocum." and "CANTVS". It features a large, ornate initial "D" for the word "Dedisti". The lyrics are: "Dedisti Domine habitaculum habitaculum Dedisti Domine habitaculum ij habita culum Marryi tuo Clementi ij in mari in modu templi namorei ij An gelicis manibus pre paratum Iter prabes populo terrz Iter prabes populo ter rz vt enarrent mirabilia tua ij vt enarrent mirabilia tu a vt enarrent mirabilia tua." The right page is titled "Secunda pars." and "CANTVS". It features a large, ornate initial "V" for the word "Vidit". The lyrics are: "Vidit supra montem Agni flantem Vidit supra montem Vidit supra montem A grum stan tem de sub cu ius pe de fons vi uis ema nat fons vi uis ema nat fons vi uis ema nat vt enarrent mirabilia tua vt enarrent mirabilia tu a vt enarrent mirabilia tu a vt enarrent mirabili." Both pages have musical notation on staves with lyrics written below.

Ilustración 2. *Dedisti Domine* de Francisco Guerrero. *Cantus. Motecta*. (Venecia, Giacomo Vincenzi, 1597). Biblioteca Capitulat de la Catedral de Sevilla, sig. 89-4-1.

procesión, la manera e la forma que se lleva en la santa iglesia de Sevilla el día de Sant Clemente de cada un año [...]³².

La segunda fundación que traeré a colación fue efectuada por el cardenal y arzobispo de Sevilla Fernando Niño de Guevara, en 1602. En este año, el arzobispo instituyó la festividad de San Francisco, declarándola de primera dignidad. Su dotación incluía una procesión general con las cruces de todas las parroquias de la ciudad al vecino monasterio de San Francisco, donde se diría la misa solemnizada con la capilla de cantores y ministriles catedralicios que la habían ido acompañando. Para «limosna y dotación de la fiesta, víspera, misa, procesión y música y demás solemn-

³² GARRIDO ATIENZA, Miguel. *Las fiestas de La Toma*. Granada, imprenta de Francisco de los Reyes, 1891 (ed. facsímil: Granada, Universidad de Granada, 1998), pp. 16-17.

dades y celebración» dejó al Cabildo una renta anual de 30.000 maravedís, que se repartirían a las Vísperas (3.000) y a la procesión (27.000)³³.

El patrocinio privado se convierte igualmente en una potente fuerza impulsora de la actividad musical desarrollada en el coro catedralicio, aspecto este último que es generalmente minimizado en los tradicionales estudios sobre la música en las catedrales españolas. Este espacio, verdadero corazón de la catedral, a diferencia de los modelos franco góticos clásicos, en un buen número de instituciones españolas se encuentra en la nave principal, cercano al crucero, siguiendo la estela marcada por la Catedral de Santiago de Compostela (maestro Mateo *ca.* 1200)³⁴. A pesar de ser un espacio cerrado, se encuentra menos aislado que en el modelo franco gótico citado y ocupa una posición visual y sonora más accesible a la ciudadanía, lo que redundaba directamente en su asistencia a los distintos servicios religiosos. El espacio de entrecoros se convierte en el lugar privilegiado, por su proximidad a la vía sacra, puente de unión entre el coro y el presbiterio.

Las procesiones, asociadas a la práctica totalidad de las festividades dotadas, articulaban el coro con el resto del espacio arquitectónico catedralicio y vieron incrementado su número de manera muy significativa. Así, mediante estas procesiones, el elemento musical celebrativo traspasaba los límites del coro para, a través de las naves, descentralizarse en las capillas donde se encontraban ubicadas las advocaciones de las festividades que se celebraban, generalmente reposo mortuario de sus patrocinadores, a las cuales se dirigían, especialmente, en las Vísperas de las mismas. Un ejemplo excepcional del patrocinio privado musical en el coro viene dado por la serie de dotaciones efectuadas por el canónigo de la Catedral de Sevilla y arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, en la primera mitad del siglo XVII. A través de ellas, se consolidará la pervivencia de la interpretación en este espacio ritual de dos obras emblemáticas en el canon musical de la Catedral de Sevilla: el *Pange lingua* de Juan de Urrede y el *Credo romano* de Alonso Lobo³⁵.

³³ ACS, sección IX, leg. 46, pieza 2.

³⁴ NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. «El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León». *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las Catedrales de Castilla y León I: actas de los Congresos de 1992 y 1993*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 53-94.

³⁵ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 138, 237, 304-306. Un auto capitular de 9 de febrero de 1690 confirma la canonización del *Credo romano* de Alonso Lobo y su expansión por el calendario litúrgico de la Catedral de Sevilla. Indica que debía interpretarse en la misa mayor de los siguientes días: todas las festividades de Nuestra Señora que se cantaban con aparato de primera clase, las pascuas (el primer día) de Navidad, Reyes y Pentecostés, todos los domingos del año, excepto los cuatro de Adviento, los de Septuagésima, Sexagésima y Quinquagésima.

Capillas funerarias

Una de las primeras capillas funerarias en la catedral mudéjar fue la propia Capilla Real. Ocupó la parte meridional de la antigua mezquita y tuvo su origen el 1 de junio de 1252, cuando el rey Fernando III fue enterrado delante del altar de Santa María, en cuya ceremonia, sobre la sepultura del monarca, era aclamado como rey el infante don Alfonso³⁶. En ese mismo año, ya se tiene constancia en la Catedral de las capillas familiares dedicadas a Santa Lucía, San Bartolomé, San Pedro y la Magdalena, asignadas a miembros de la nobleza para sus tumbas³⁷. Este proceso de «partición y venta» del suelo sagrado, en porciones de mayor o menor tamaño, acotadas o abiertas, todo ello acorde a la representación estamental de la sociedad medieval, fue generando, progresivamente, una actividad cultural que hizo necesaria la multiplicación de los efectivos personales y de los utensilios materiales necesarios para cubrir las mandas derivadas de sus documentos fundacionales. Este proceso, altamente dinámico, se vio reactivado en la segunda mitad del siglo XV, conforme fueron progresando las obras del templo gótico, y prosiguió, de forma discontinua, a lo largo de toda la Edad Moderna³⁸. Coincidió, cronológicamente, con el auge de las dotaciones privadas, que alcanzaron su punto culminante a finales de la centuria, y con la interpretación en ellas de misas polifónicas, fenómenos estos que, tradicionalmente, se han considerado en íntima relación³⁹.

Es muy probable que la Catedral actuara como modelo pero, por el momento, las primeras misas polifónicas votivas que he podido documen-

gésima, así como los de Cuaresma (con la excepción del cuarto en que hay órgano y se canta) y las festividades de la Circuncisión, de la Ascensión, del Corpus (durante toda la octava), de la Invención de la Cruz, de San Fernando, de San Clemente, de Santiago, de las Santas Justa y Rufina, de San Pedro y San Pablo y el día de la Purísima Concepción (durante toda su octava). Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla, sig. 58-4-42, p. 217.

³⁶ Se ha realizado una reconstrucción virtual de este espacio en *La mezquita almohade de Sevilla y su conversión en catedral* [recurso electrónico]. Antonio Almagro Gorbea y otros. Granada, Escuela de Estudios Árabes, 2009.

³⁷ ORTIZ DE ZÚÑIGA. D. *Anales de Sevilla*, vol. 1, p. 87.

³⁸ Puede seguirse de forma cronológica en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. «Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval». *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 17-113.

³⁹ Uno de los últimos trabajos publicados en los se discute hasta qué punto, o no, Du Fay y sus contemporáneos creían en el poder de la música polifónica y, en particular, de las misas, como elemento favorecedor de la salvación de su alma es el de KIRKMAN, Andrew. «Personal Endowments: The Economic Engine of the 'Cyclic' Mass?». *Yearbook of the Alamire Foundation*, 7 (2008), pp. 71-81.

tar se localizan en el complejo entramado religioso urbano, constituido por un denso tejido de parroquias, instituciones monásticas, hospitales y oratorios distribuidos en el interior y exterior de la cerca que constituía la ciudad de Sevilla. Ya desde la década de 1420, se puede rastrear, como un hecho plenamente asimilado, la dotación de misas votivas de la Trinidad, Concepción, Asunción, etc. a cargo de particulares (con frecuencia mujeres), cantadas polifónicamente en ese entorno ciudadano, más concretamente en la parroquia de San Miguel y en el convento de Santa María de las Dueñas. La contratación por parte del canónigo y mayordomo de la Catedral de Sevilla Juan Martínez de Vitoria de hasta cinco cantores y un organista, expresamente remunerados por su asistencia a esos servicios píos, nos hace suponer su pertenencia a la capilla musical de esta institución⁴⁰. Estas fechas son extraordinariamente tempranas para las noticias que teníamos en la Península Ibérica y se presentan en la estela de los primeros testimonios que encontramos en los Países Bajos⁴¹.

Volviendo a la Catedral, la primera misa votiva polifónica documentada tiene un origen temporal y de patrocinio incierto, así como una prolongada historia que sólo esbozaré, ya que profundizar en ella desbordaría los límites de este trabajo. Se trata de la misa mensual llamada «de la cofradía», una misa votiva de la Concepción que pudo estar conectada con la Cofradía de Nuestra Señora del Pilar, fundada en la Catedral de Sevilla en el último cuarto del siglo XIII. Cofrades de ella fueron María de Molina, reina de Castilla, y los reyes Alfonso XI y Pedro I, los infantes, los obispos de numerosas diócesis y lo más granado de la nobleza castellana. Cofrade y prioste de la misma fue también el teórico musical Fernando Estevan a principios del siglo XV (al menos 1401-1402). Una segunda hipótesis sobre su establecimiento deriva de los escritos de Sebastián Vicente de Villegas, maestro de ceremonias de la Catedral. En 1619, Villegas apunta a la institución por los cabildos eclesiástico y ciudadano, «en inmemorial tiempo», de una cofradía de la Concepción de la Virgen Santísima y de estas doce misas que se celebraron siempre, «con toda solemnidad y música», en el altar mayor⁴².

⁴⁰ ACS, sección IX, leg. 156, pieza 17-3. Sobre la capilla musical de la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XV, véase RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «“The sounds of the hollow mountain”: musical tradition and innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance». *Early Music History*, 29 (2010), pp. 204-222.

⁴¹ STROHM, Reinhard. *Music in late medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 15; HAGGH, B. *Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels...*, vol. 1, capítulo 2, pp. 97-225.

⁴² El canónigo sevillano Juan de Loaysa, en su *Libro titulado de Nuestra Señora del Pilar* (manuscrito, 1700), conecta, sin mayor fundamento, la institución de estas misas con los encendi-

Diferentes documentos, desde mediados del siglo XV, hacen alusión a la tradición de su solemnización con la capilla de cantores y el órgano⁴³. En el siglo XVI, sin que se pueda concretar la fecha concreta, se les unió el grupo de ministriles de la Catedral, posiblemente poco después de su contratación estable en 1526. Una tercera hipótesis, soportada por otros documentos catedralicios, relaciona las dos anteriores, señalando un trasvase de patrocinadores, «por darle la Iglesia más perpetuidad», y un traslado de esta misa desde la capilla del Pilar al altar mayor, el cual pudo estar relacionado con la decadencia de la cofradía de su advocación en el último cuarto del siglo XV⁴⁴.

En 1453, se dota espléndidamente una de las primeras capillas del templo gótico en construcción, la de San Hermenegildo, por el cardenal-arzobispo de Sevilla, Juan de Cervantes. En esta capilla, conocida también por el nombre de su fundador, instituye cuatro capellanías para presbíteros, uno de los cuales actuaría como capellán mayor, más una sacristanía, y la provee de todo lo necesario para el desarrollo cultural en ella: cera, hostias, vino, retablo, ornamentos, libros y otros enseres litúrgicos⁴⁵.

Sobre todas las capillas de la sede hispalense, sobresale la de la Virgen de la Antigua que, desde el siglo XV, acaparó el mayor número de dotaciones, multiplicando una actividad ritual que sólo se vio frenada por la propia saturación e imposibilidad temporal de ampliación, derivando parte de estas al altar de Nuestra Señora de los Remedios, importante lugar de devoción ubicado en el trascoro y a cargo directamente del personal responsable del culto en la Antigua⁴⁶. Esta capilla era residencia de una cofradía del mismo nombre y ya contaba con un órgano propio para acompañar los actos en ella desarrollados al menos desde 1449, atendido por dos organistas estables a su servicio en la segunda mitad del siglo XV. Este hecho pone de manifiesto la fuerte demanda existente para el

dos debates sobre el misterio concepcionista que tuvieron lugar en las universidades en 1388, narrados por CARRILLO, Martín. *Annales y Memorias Cronológicas*. Huesca, Pedro Bluson, 1622, p. 398. ACS, sección IX, leg. 113, pieza 15, fol. 158.

⁴³ En 1454 cinco de los cantores de la capilla musical de la Catedral cobraron, cada uno, 200 maravedís anuales por cantar mensualmente esta misa. Eran estos cantores: Diego de Cazalla, Juan de Jerez, Juan Alfonso de Córdoba, Alfonso Tuerto y Diego de San Llorente. ACS, sección IV, libro 7, fols. 77v-78r.

⁴⁴ ACS, sección IX, leg. 113, pieza 15; MALDONADO DE SAAVEDRA ÁVILA Y SUAZAO, José. *Discurso histórico de la Santa y Real Capilla sita en la muy Santa Iglesia Patriarcal de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, pp. 98r-101v (manuscrito, 1672). Biblioteca Capitul de la Catedral de Sevilla, sig. 57-3-27.

⁴⁵ ACS, sección II, libro 1477, fols. 45v-46r; sección IX, leg. 4, pieza 53, fol. 8r.

⁴⁶ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 14-16.

acompañamiento musical con este instrumento en las funciones de las dotaciones establecidas en este destacado espacio de la Catedral⁴⁷.

En esta capilla de la Antigua, el canónigo Ruy González Bolante había dotado, en 1450, una misa el día Santa María de la Nieves, que sería cantada polifónicamente por el maestro de los mozos de coro, con los seis mozos, más dos cantores de la Catedral y que constituía solo una parte de su extensa carta fundacional⁴⁸. En ella se encuentra ejemplificada la prolongación que, ocasionalmente, se produce de las funciones pías a otros centros del entramado institucional sacro de la ciudad, a distintas localidades del arzobispado hispalense o incluso de fuera del mismo. González Bolante estableció que en el aniversario de su fallecimiento debían celebrarse Vísperas y Misa cantada, con diácono y subdiácono, en los monasterios sevillanos de San Francisco y de Santo Domingo, a cada uno de los cuales deja 65 maravedís de renta anual, por estos servicios y porque vinieran algunos de sus hermanos a los actos que con igual motivo se celebraban en la capilla de la Antigua durante esos días. El Cabildo, como receptor de los bienes, era igualmente el gestor y administrador de las mandas establecidas fuera de su propia institución.

Seis años más tarde, el racionero Pedro Martínez de la Caridad, en su testamento fechado el 23 de febrero de 1456, dotaba en la capilla de la Virgen de la Antigua, donde a su fallecimiento sería enterrado, el ritual de la Salve, en el que esta antífona sería cantada solemnemente y a la que estaban obligados a acudir el sochantre acompañado de los mozos de coro⁴⁹. El impulso dotacional de esta antífona tenía sus antecedentes en la figura del tesorero de la Catedral Ruy Gutiérrez de Villapadierna.

⁴⁷ En marzo de 1449, cinco carpinteros que trabajaban en las obras de la Catedral se ocuparon «adobando la campana y haciendo una caja para los órganos de la Antigua». ACS, sección IV, libro 6. En 1454, ya se documentan dos organistas en esta capilla, los cuales continuaban en ese puesto en 1462: Alonso Martínez de Utrera y Juan Sánchez. ACS, sección II, libro 1076, fol. 6v; sección IV, libro 8, fol. 30v, libro 9, fol. 38r.

⁴⁸ ACS, sección II, libro 1477, fol. 12v. RUIZ JIMÉNEZ, J. «From *mozos de coro* towards *seises*...», p. 95.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 95-96. En publicaciones anteriores, dado los problemas de homonimia entre dos racioneros del mismo nombre, Pedro Martínez, que sirvieron simultáneamente en la Catedral de Sevilla, los consideré como a una sola persona. Documentos localizados recientemente me han permitido separar sus biografías. Pedro Martínez de la Caridad fue racionero en la Catedral de Sevilla desde al menos 1420 hasta su muerte en 1458. Pedro Martínez de Xerez desempeñó el cargo de *magister puerorum* desde finales de 1441 o principios de 1442 hasta 1447. Fue el primero en disfrutar de la prebenda de racionero asociada a este puesto, otorgada por el papa Eugenio IV a la Catedral de Sevilla en 1439, para cuya adjudicación el candidato debía ser perito en gramática y canto. RUIZ JIMÉNEZ, J. «“The sounds of the hollow mountain”...», p. 213. ACS, sección IV, libro 09594, fol. 20v.

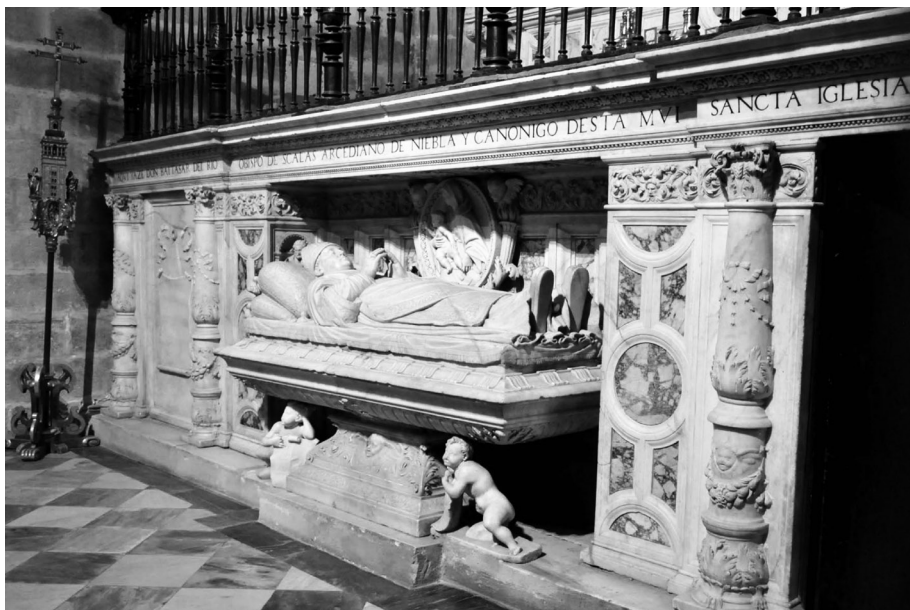


Ilustración 3. Capilla de Escalas de la Catedral de Sevilla.

En 1362, había establecido una primera dotación que completaría en su testamento (1381), en el cual, textualmente, declaraba: «a la cual oración de la Salve regina yo establezco por mi legítima heredera»⁵⁰.

La salve sabatina obtuvo su impulso definitivo en la Catedral de Sevilla, ca. 1480, gracias a la dotación económica de su canónigo y deán Pedro Díaz de Toledo. Su formulación se constituyó en modelo de un ritual que se amplió posteriormente a los miércoles y a las nueve festividades de la Virgen, en la misma capilla, y a otros espacios catedralicios como el altar de Nuestra Señora de la Estrella, ya en la primera mitad del siglo XVII. Todo ello generó una necesidad de repertorio específico que se concretó en, al menos, cinco volúmenes de polifonía que han podido ser documentados, los primeros ya en uso en 1517 y de los cuales tres de ellos se conservan, con un corpus musical que fue sedimentando unas obras y añadiendo otras a lo largo de los cuatro siglos de pervivencia de estas dotaciones⁵¹.

⁵⁰ ACS, sección IX, leg. 47, piezas 13-16.

⁵¹ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 14-16, 228. Estas últimas dotaciones, cronológicamente, fueron efectuadas por Francisco Enríquez de Rivera, maestrescuela y racionero de la Catedral de Sevilla (nueves festividades de la Virgen, en la Antigua, en 1605), Cristóbal Sánchez de Valderrama y su mujer Ana de Vergara (en el altar de Nuestra Señora de

En el primer cuarto del siglo XVI, se dotó otra de las capillas señeras en la Catedral, la conocida como capilla Escalas (Scalas), bajo la advocación de Nuestra Señora de la Consolación y los doce apóstoles, patrocinada por Baltasar del Río, canónigo, arcediano de Niebla y obispo de Escalas, en la que se estableció también una cofradía⁵². Desde su fundación se la dotó de un órgano y libros de polifonía y en ella se desarrolló una continuada e importante actividad cultural solemnizada con los efectivos musicales de la Catedral. En 1531, el papa Clemente VII concedió a Baltasar del Río la facultad de tener en su capilla un altar portátil privilegiado. Este hecho suponía el que las misas que el sacerdote celebrare en él, por las ánimas del purgatorio, consiguiesen las indulgencias que poseían una serie de iglesias romanas, en virtud de las cuales con cada misa se rescataba un alma del purgatorio⁵³. La capilla poseía igualmente una buena cantidad de reliquias procedentes de Santa María del Popolo y de otras iglesias de Roma, las cuales habían sido dadas por el mismo pontífice al obispo de Escalas⁵⁴. Esta capilla contaba con un acceso directo al patio de los naranjos; se otorgaba también indulgencia para aquellos que dejaban limosna al cepillo entrando por una de sus puertas y saliendo por la otra, elementos todos estos que la revistieron de un potente atractivo para la ciudadanía, lo cual favoreció el establecimiento en ella de fundaciones que contribuyeron a incrementar su culto y, por ende sus rentas, de manera similar a lo ocurrido en la capilla de la Virgen de la Antigua⁵⁵.

Una de las señas de identidad de este recinto privilegiado era la interpretación polifónica en su interior del himno *Ave maris stella*, antes del

la Estrella, en 1640) y Nicolás Sebastiansen, natural de Bolduque (hoy s'Hertogenbosch –Países Bajos–) (los miércoles, en la Antigua, en 1645). ACS, sección II, libro 1478, fols. 82v, 132r, 150r. Sobre el repertorio para este ritual y su expansión a otros lugares de la geografía hispana, véase también KNIGHTON, Tess. «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451–1524)». *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Stevens (eds.). Turnhout, Brepols, 2009, pp. 137-146; «“Motetes de la Salve”: Some Thoughts on the Provenance, Compilation and Use of Seville, Biblioteca Colombina 5-5-20». Michael B. O'Connor y Walter Aaron Clark (eds.). *The Treasures of Golden Age. Essays in Honor of Robert M. Stevenson*. Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012, pp. 29-58.

⁵² COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Tradiciones religiosas. La capilla de Escalas en la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Tipografía de Carlos de Torres y Daza, 1890.

⁵³ Al parece este privilegio se extinguió a la muerte del obispo de Escalas y, en 1598, la Catedral gestionó la concesión de otro altar privilegiado que debía colocarse en la capilla de San Pablo y que obtuvo del papa Pablo V en 1605. ACS, sección IX, leg. 133, piezas 28-29.

⁵⁴ ACS, sección V, libro 277, fols. 7r-v.

⁵⁵ Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla, sig. 57-4-9, fol. 24r. RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 18-19.

crepúsculo, con el órgano y los cantores de la capilla de música, todos los domingos y festividades de la Virgen María, San Clemente y de los doce apóstoles⁵⁶. Las versiones de este himno de Pedro de Escobar, Francisco Guerrero y Rodrigo de Ceballos, documentadas en fuentes de la Catedral, debieron ser las que con mayor frecuencia se eligieran para estas ocasiones⁵⁷. Especial mención merecen igualmente las justas literarias que se celebraban en las festividades de San Pedro y San Andrés, con la participación, al menos esporádica, de cantores y ministriles⁵⁸. Estas fueron de especial interés, ya que proveían a la Catedral de los textos necesarios para la composición de los villancicos destinados a las diversas festividades del año que los requerían⁵⁹. En el capítulo 31 de los *Estatutos y ordenanzas de la Capilla Scalas*, se precisa la interpretación en este espacio ritual de un villancico por un cantor o cantorcico acompañado del órgano en las festividades más solemnes:

Cap. 31 Que se haga deçir ciertos días villancicos y con los órganos.

Yten a de fazer que todos los días de Pascua y de Nuestra Señora y de Todos Santos y las otras fiestas muy solemnes que se a de deçir el himno se diga con los órganos, antes de benedicamos del himno, algún villancico, por quien tuviere más linda voz y graçia, con los órganos, agora sea cantorsico agora cantor con que siempre se escoja el de más linda voz y graçia de los de la iglesia o fuera, el qual cantando con los órganos gane quanto cualquiera de los otros cantores aunque sea cantorsico⁶⁰.

⁵⁶ ACS, sección V, libro 259. En el Cabildo del 18 de noviembre de 1538, se encomendó al arcediano de Sevilla que ordenara a los cantores de la capilla: «que con todo cuydado e diligencia digan el himno que se suele decir en la capilla del señor obispo descalas todos los días que se suele decir sin que falte ninguno dellos a las oras e según se acostumbra en la dicha capilla». ACS, sección I, libro 16, fol. 105v.

⁵⁷ La Catedral poseía también un ejemplar del impreso de Tomás Luis de Victoria *Hymni totius anni secundum sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem* (Roma, Domenico Basa; colofón Francesco Zanetti, 1581) que contiene los versos pares de este himno, pero del que no consta su uso práctico efectivo. RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 44, 112, 119, 254-255, 257, 318, 337-338; RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville». *Early Music*, XXXIII, 4 (2005), pp. 628-629.

⁵⁸ ACS, sección V, libro, 270, fol. 76v.

⁵⁹ ACS, sección V, libro, 270, fol. 76r. Baltasar del Río fue el impulsor de estas justas y certámenes literarios en la ciudad de Sevilla. Sobre este tema véase: *Cancionero sevillano de Nueva York*. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFanco (eds.). Sevilla. Universidad de Sevilla, 1996; *Cancionero sevillano de Fuenmayor*. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFanco y José Manuel Rico García (eds.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004; GODÓY GÓMEZ, Luis Miguel. *Las justas poéticas en la Sevilla del Siglo de Oro (Estudio del código literario)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005; *Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society of America*. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFanco y José Manuel Rico García (eds.). Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

⁶⁰ ACS, sección V, libro 264. Capítulo 31.

Estos *Estatutos* fueron presentados en la capilla Escalas el domingo 23 de enero de 1541, cuando se supo en Sevilla del fallecimiento en Roma de su fundador, recibéndose el 20 de enero de 1545, por segunda vez, por si había dudas al respecto de su contenido, aunque el himno ya se interpretaba en ella al menos desde la década de 1530⁶¹. Queda así documentada, en una fecha bastante temprana, la interpretación solista con acompañamiento de órgano del repertorio en lengua romance⁶². El cancionero para cantar incluido en el conocido como *Cancionero sevillano de Nueva York*, que compila poemas que circulaban por la Sevilla del último cuarto del siglo XVI, reúne una serie de chanzonetas dedicadas al Nacimiento, a la Encarnación, al Sacramento y una a San Juan Bautista que podrían ejemplificar un repertorio similar al que pudo escucharse en la capilla Escalas. Al final del mismo, en el fol. 52 que estaba en blanco, se copió la música de dos composiciones, ambas para registro de tiple, cuyos textos se recogen más adelante en el manuscrito: *Una Virgen pura* y *Vide una doncella*⁶³. En el capítulo 34 de los *Estatutos* se establecen las remuneraciones que debían percibir los músicos que asistían a estos actos culturales⁶⁴.

Habitualmente, la procesión dominical capitular hacía estación enfrente de la capilla de Escalas. Allí, la capilla de música cantaba el motete de San Sebastián *Beatus es, et bene tibi erit* de Francisco Guerrero, ya que la nave colateral en la que se encontraba la capilla estaba dedicada a esta advocación⁶⁵. En los días de las festividades anuales más importantes,

⁶¹ La capilla había sido entregada por el Cabildo a Baltasar del Río en 1518. RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, p. 18.

⁶² Para un estudio en profundidad de este tema, véase CEA GALÁN, Andrés. «Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis». *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*. Javier Suárez Pajares y Manuel del Sol (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 307-357.

⁶³ Es un cuadernillo de 23 folios que contiene 39 letras de canciones. *Cancionero sevillano de Nueva York*, pp. XIX, 57-72, 139-140, 388-390, 475, 549-550.

⁶⁴ «El capellán mayor [...] pague cada vez que se dize el himno al organista medio real con que sea el mejor organista que se pudiere aver y al maestro de capilla otro medio real, si él se fallare en persona con los cantores y si fuere otro por él se le den diez maravedís, y otros diez al niño o cantor de muy buena voz que cantare con el órgano, y otros diez a todos juntos los niños cantoritos y ochenta maravedís otros se repartan entre todos los otros cantores al himno, excepto al himno del día de Pascua y de Nuestra Señora y de San Pedro y San Andrés y Santiago y los días de indulgencia plenaria en la capilla en los quales se repartan en los cantores solos que fueren presentes cient maravedís e toda esta dicha suma tenga como dicho es en una arquita [...]». ACS, sección V, libro 264. Capítulo 34.

⁶⁵ En la antigua catedral mudéjar, la capilla de San Sebastián pudo coincidir parcialmente con la ubicación de la capilla de Escalas. En el templo gótico esa capilla se suprimió y la advocación está presente en un cuadro situado al final de esta nave, encima de la puerta de los palos, y en

cuando la procesión pasaba por delante de la capilla de Escalas, su capellán mayor y el resto de los capellanes debían estar dentro, debajo de la puerta, revestidos con sus sobrepellices para hacer la correspondiente salutación. El capítulo 36 de los *Estatutos* especifica que esos días, una vez que el sochantre que iba en la procesión terminara de cantar lo correspondiente a esa estación, ellos debían ordenar, siempre que pareciera bien al Cabildo: «tañer y cantar en el órgano alguna cosa devota de Nuestra Señora o de la fiesta que fuere, según el libro que para ello está puntado en la dicha capilla y si no huviere quien cante, al menos nunca falte el que tañe». En esos días, se cuidarían también de poner «algún buen olor de perfumes al pasar los señores», de colocar el paño en la tribuna, a manera de señal, de desplegar los ornamentos más ricos y de tener encendidas todas las lámparas de la capilla, las dos velas del altar, el candelero alto y las seis velas de la reja, reforzando así la vertiente sensorial, olfativa y visual de la fiesta, al mismo tiempo que se ponía de manifiesto ante los presentes la destacada posición que la capilla Escalas tenía dentro del recinto de la Catedral⁶⁶.

Otras capillas y altares de la catedral hispalense, como la de San Francisco, la del Pilar y la de las Doncellas, se vieron favorecidas con dotaciones que contemplaban la interpretación polifónica de responsos de difuntos, antífonas o misas votivas, las cuales diversificaron y descentralizaron de manera notable la actividad musical desarrollada en este importante espacio sacro desde mediados del siglo XV⁶⁷.

Honras fúnebres y aniversarios

Constituyen dos de las facetas del complejo prisma de celebraciones de la muerte desarrolladas a corto, medio y largo plazo, las cuales forman un capítulo de importante peso específico en el estudio de las dotaciones privadas. Al igual que ocurre con otras tipologías fundacionales, en

la vidriera que la adorna, en la que Arnao de Vergara, en 1535, personalizó al santo en la figura del emperador Carlos V vestido de arquero. A mediados del siglo XVII, esta obra se cantaba por el libro que llamaban del maestro de capilla Luis Bernardo Jalón, ya que contenía alguna de sus composiciones. En el inventario de este libro, realizado en 1721, se recoge la siguiente anotación con respecto a la interpretación de este motete en la puerta de la capilla de Escalas: «Un músico solo entona para comenzar dicho motete este canto llano *Beatus es* [el cual copia] y un bajón da el tono punto alto. Para la voz de contralto ha de dar el bajón el tono una quinta más alto que lo suele dar al tenor y al tiple». RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, p. 340.

⁶⁶ ACS, sección V, libro 264. Capítulos 36, 41 a 44.

⁶⁷ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 18-21.

el establecimiento del ritual más directamente asociado a la muerte, la jerarquización social aparece perfectamente definida y se concreta en el dispendio económico previsto para su solemnización, el cual revertiría proporcionalmente en la ganancia salvífica que estos proporcionaban al finado. Así, los aniversarios en la Catedral de Sevilla son clasificados en solemnes («con cantores y campanas de ambas torres»), simples («sin campanas ni cantores») y memorias. En la misma dirección apunta la incorporación en la ceremonia de otros individuos, pertenecientes a diferentes colectivos del clero regular y secular, que amplificaban con el eco de sus plegarias y llantos, debidamente remunerados, su potencial liberador en el purgatorio. Al menos desde finales del siglo XIV, para no interferir con la Misa de Tercia y las Vísperas celebradas en el coro de la Catedral, las Misas y Vísperas de los aniversarios dotados tenían lugar entre Prima y Tercia, las primeras, y entre Nona y Vísperas del día anterior, las segundas, en el mismo coro o en la capilla correspondiente⁶⁸.

No cabe duda que el primer funeral de importancia celebrado en la catedral mudéjar de Sevilla fue el del rey Fernando III, enterrado en ella el 1 de junio de 1252, según nos dice Ortiz de Zúñiga, «con [la] suntuosidad debida, como en las exequias»⁶⁹. En el libro *Memorias eclesiásticas y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, copiadas en esta ciudad, en 1698, se recoge, procedente de un «tratado de los funerales», que el rey Alfonso X, «en el entierro del rey D. Fernando, su padre, gastó diez y siete mil ducados, grande argumento de piedad»⁷⁰. Extraordinario dispendio muestra de homenaje y devoción, así como una sustanciosa contribución al «haber» del monarca en su particular contabilidad del más allá.

El aparato musical asociado al Oficio y Misa de Difuntos tuvo, en esta institución, una evolución difícil de precisar, por lo que insisto en el hecho de que se debe ser especialmente riguroso en las extrapolaciones temporales si no queremos perder la perspectiva histórica. Las noticias más tempranas datan del año 1373 y se refieren a uno de los *sound signal* –en la terminología de Raymond Murray Schafer– más característico del *soundscape* de estos rituales mortuorios, el de las campanas⁷¹. En esa fecha, el tesorero Ruy Gutiérrez de Villapadierna fue el encargado de ordenar que se dispusiera el «Estatuto de cómo se debe tañer las campanas, e

⁶⁸ ACS, sección V, libro 1, fol. 86v.

⁶⁹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. *Anales de Sevilla*, vol. 1, pp. 145-146.

⁷⁰ Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla, libro 59-1-3, fol. 155v.

⁷¹ Sobre el término *soundscape* y sus tres principales elementos *keynote sounds*, *sound signals* y *soundmarks* véase SCHAFER, Raymond Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994, pp. 9-10.

quanto deben tomar los campaneros por las tañer»⁷². Ya se hace alusión en este documento a los dos campanarios de la Catedral, el antiguo alminar de la mezquita o torre mayor y la llamada torre del aceite o de San Miguel. Esta última estaba ubicada al final de la calle de las Gradass, próxima al ángulo suroeste de la Catedral, integrada en el lienzo de la muralla almohade del alcázar interior que unía ese edificio con el Colegio de San Miguel y que tenía un arquillo del mismo nombre. Mediante este estatuto se reglamentaban las tasas que debían abonarse por los tañidos que se harían por los difuntos, con una explícita diferenciación según la pertenencia del mismo a la institución —en cuyo caso el servicio sería gratuito— o a la colación de la Catedral, contemplándose igualmente la posibilidad de que el fallecido perteneciera a otro distrito eclesiástico, limitándose en esta última opción el tañido a los dos esquiloness de la torre de San Miguel y discriminándose en función del sexo, tres dobles si era un hombre y dos si se trataba de una mujer. Se hace también una distinción entre los toques del día del fallecimiento y los ejecutados al noveno día y en el aniversario. El canon que debía abonarse variaba en función del número de campanas que se tañeran, con un máximo de seis, incrementándose igualmente el pago si se prolongaba el tañido más tiempo de lo habitual, a solicitud del peticionario⁷³.

En 1533, Mateo Fernández, presbítero y campanero de la Catedral de Sevilla, redactó la «Regla y orden de tañer las campanas» por encargo del Cabildo⁷⁴. Se trata de una regulación mucho más detallada de la variada casuística de los toques en esta institución y en ella se identifican ya las siete campanas de la torre mayor por sus nombres. Se recogen de manera detallada el número de dobles en función de la jerarquía del finado, estableciéndose distintas categorías y especificándose las campanas con las que se ejecutarían. En la primera están el prelado, papas, reyes y nobles; en la segunda los prebendados, que se diferencian según su rango; en la tercera «los señores», que incluyen, entre otros, a personal de la Catedral, como clérigos de la veintena y capellanes de coro, mercaderes, jurados, etc. Se especifica que estos toques serían exclusivos para aquellos feligreses

⁷² ACS, sección I, libro 371, fols. 6r-v. *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Pedro Rubio Merino (edición y estudio). Sevilla, Ediciones del Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1995, pp. 8-9, 19-20.

⁷³ En 1480, el Cabildo solicita que se haga un informe «çerca del tañer de las campanas a los enterramientos e honrras de los beneficiados e de sus parientes e asimesmo sobre los derechos que se han de dar así al campanero como al portero desta yglesia». ACS, sección I, libro 2, fol. 60v.

⁷⁴ ACS, sección IX, leg. 103, pieza 24. Hay una copia de 1888 en ACS, sección IX, leg. 116, pieza 14.

pertenecientes a la catedralicia colación de Santa María⁷⁵. Este estatuto estuvo vigente hasta 1633, cuando se elabora una nueva reglamentación, a cargo del maestro de ceremonias Sebastián Vicente de Villegas, que entre otras cosas venía a dar respuesta a la profunda remodelación efectuada en la torre mayor por el arquitecto Hernán Ruiz Jiménez, culminada con la colocación del giraldillo, en 1568, y que afectaba principalmente a su cuerpo de campanas, cuyo número se elevaría a nueve. Estas campanas estaban afinadas y constituían dos coros que se hallan descritos y regulados en un documento redactado por Baltasar de Villada, organista del Sagrario de la catedral hispalense, en 1584. El primero de los coros fundamentaba sus consonancias sobre *Gmaut*, afinación de la campana de Santa María, o de alba; el segundo sobre *Elami*, en la que estaba afinada la campana de Santa Marta⁷⁶. La reglamentación de Vicente Villegas, un documento de 284 folios en 4º, es exhaustiva en su intento de codificación de todas y cada una de las circunstancias en las que el sonido de las campanas de la Catedral debía estar presente⁷⁷. Recoge un capítulo concreto relacionado directamente con el objeto de este estudio: «Formas de tañidos de otros oficios ordinarios que se celebran en esta Santa Yglesia algunos días por dotaciones, o por otra razón, como processiones, aniversarios, missa de prima y de los tañidos ordinarios de entre día y noche que no tocan a Oficio»⁷⁸. En este epígrafe se realizan numerosas referencias a los toques conectados con fundaciones pías de distinta naturaleza, detallándose incluso casos particulares, como el del día de la festividad de la Concepción: «se tañe a la processión a repique, como a las demás oras por la mañana, por la dotación del Sr. D. Gonzalo del Campo, arzobispo de Lima»⁷⁹. El capítulo ocho del epígrafe citado es específico «del tañido de aniversario, de la ora que se suele hacer y qué señal se hace quando es solemne con sermón»⁸⁰. Se regulan igualmente los toques de otras dotaciones de especial significación en la Catedral, a las que ya he hecho referencia. El capítulo nueve está dedicado al «tañido de la missa de cofradía y ora de su tañido» y el doce al «tañido de la Salve de los sábados y días de

⁷⁵ *Reglas del tañido de las campanas...*, pp. 22-29.

⁷⁶ ACS, sección IX, leg. 128, pieza 12. En 1593, el Cabildo comisionó al maestro de capilla Francisco Guerrero, al racionero organista Francisco Peraza y a Baltasar de Villada para que informasen «las voces que faltan y el orden que se tendrá çerca de las campanas para que hagan música». *Reglas del tañido de las campanas...*, pp. 29-31.

⁷⁷ ACS, sección III, libro 42.

⁷⁸ *Reglas del tañido de las campanas...*, pp. 179-189.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 200.

Nuestra Señora»⁸¹. El grado de codificación que se desarrolló alcanzó una complejidad y especificidad tal que determinados toques transformaron su naturaleza de *sound signals* en *soundmarks*, propios y característicos de la Giralda hispalense.

En 1411, como he señalado, los aniversarios ya estaban perfectamente reglamentados y clasificados. Los de mayor rango eran los «aniversarios solemnes» que incluían en su solemnización la presencia de cantores y el tañido de las campanas de la torre mayor y de la vecina torre de San Miguel. A principios del siglo XV tenían un coste dotacional de 300 maravedís anuales de renta perpetua, el cual se había establecido, al igual que el de las procesiones, en el cabildo de 22 de marzo de 1363, en el que también se tasaron las memorias mensuales, fijadas en diez maravedís cada una⁸². La dotación del aniversario del arzobispo Remondo de Losaña, fallecido el 6 de agosto de 1286, tal y como aparece registrada en 1411, puede ejemplificarnos esta tipología:

Un aniversario que se hace por el dicho arzobispo en el mes de agosto e han de tañer todas las campanas de ambas torres al dicho aniversario e hay cantores. E la tertia parte de los maravedies se parten a la vigilia e las dos partes a la misa. Et a la tarde, después de la tercera lection, hay dos responsos, el primero es *Libera me domine de morte eterna* e el segundo responso es *Ne recorderis*. E a la mañana, dicha la misa, hay otros dos responsos, el primero es *Ne recorderis* e el segundo es *Libera me domine de morte eterna*⁸³.

Más temprana, posiblemente del último cuarto del siglo XIV, es la redacción de la anotación del aniversario del arzobispo Don García (fallecido en 1294), que se debía hacer el día 18 de octubre, festividad de San Lucas:

es solemne, a que an de tañer campanas et fase en el coro a los pies de la fuessa de don Remondo, toman capas los cantores fasta el responso, toman también cirios, e ay cantores a la misa e no ofreçen⁸⁴.

Es uno de los documentos más antiguos de la Catedral de Sevilla en el que encontramos la presencia del término «cantor», en una anotación fundacional en lengua romance, en un momento en el cual parece hacer

⁸¹ *Ibid.*, pp. 203-207. Estos toques estaban ya reglados al menos desde el siglo XV. En julio de 1482, el Cabildo ordena «que a la salve regina que se dise los sábados al Antigua que se faga señal con las campanas fasiendo un doble como se haze a la misa de la cofradía». ACS, sección I, libro 3, fol. 98r.

⁸² ACS, sección I, libro 370, fol. 10v.

⁸³ ACS, sección II, libro 1477, fol. 1r.

⁸⁴ ACS, sección V, libro 1, fol. 81v.

alusión a cantores profesionales, perfectamente diferenciados de los veinteneros o de los capellanes, aunque puedan desempeñar ambos cargos simultáneamente. El hecho de que los cantores se quitaran las capas para cantar el responso puede estar en conexión con su interpretación polifónica, como pone de manifiesto la *Regla de Coro* de la Catedral de Sevilla, cuya redacción original data de la segunda mitad del siglo XIV:

Item nota que cantores inducti capis qui regu(n)t choru(m) neq(u)e all(elui)am. neq(u)e prosa(m) cantet nec tr(ac)tum set comende(n)t ea(m) beneficiatis qui fuerint in choro et si pro defectu aliquis eorum uel ambo ca(n)tare debuerint deponatur capas similiter qua(n)do ca(n)tare debuerint cantu org(a)nicum sicut gl(or)ia uel credo uel alium cantu(m)⁸⁵.

Es bastante probable que en estas fechas tan tempranas los dos responsos citados ya se interpretaran en polifonía, escrita o improvisada. Esta hipótesis puede venir reforzada por el hecho de que, precisamente, sean estos los responsos para los que se han conservado las primeras versiones polifónicas en el repertorio musical destinado al Oficio de Difuntos. Una de ellas, para el responso *Ne recorderis*, fue compuesta por Francisco de la Torre, cuya trayectoria profesional conocida se inició como cantor en la Catedral de Sevilla, en 1464⁸⁶.

Una segunda dotación, registrada unos años más tarde, parece confirmar estas prácticas. Se trata de la efectuada por el canónigo sevillano Gonzalo Sánchez de Córdoba, arcediano de Jerez y capiscol de la Catedral de Toledo. La forma en que su aniversario debía celebrarse fue acordada, por el Cabildo, el 25 de septiembre de 1467. Tendría lugar, anualmente, el 17 de julio y ya se especifica que la Vigilia sería con Invitatorio. Estarían presentes, a todos los actos, la clerecía de la Universidad de beneficiados, los clérigos de la veintena y, por supuesto, el deán y cabildo. Los actos se desarrollarían en la capilla de Santiago, también llamada de los arzobispos, más concretamente en el altar de Santa Justa y Rufina. Finalmente, se estipulaba la asistencia de los dos grupos musicales catedralicios para participar en su solemnización:

[al margen: «mozos del coro e cantores con sus maestros»] Ítem, el sochantre con los mozos que muestra, e el maestro de los mozos con sus discípulos cantores han de estar a los responsos de la Vigilia e Misa del dicho aniversario, e después, el dicho sochantre e el maestro de los mozos, otro día siguiente, han de decir su Misa de réquiem e celebrar cualquier dellos, e los mozos oficiarán, e estos han de haber ciento maravedís luego pagados⁸⁷.

⁸⁵ ACS, sección III, libro 1, fol. 18v. RUIZ JIMÉNEZ, J. «The Libro de la Regla Vieja...», p. 264.

⁸⁶ RUIZ JIMÉNEZ, J. «“The sounds of the hollow mountain”...», pp. 220-221.

⁸⁷ ACS, sección II, libro 1477, fols. 34v-35r.

Para esta fundación, Sánchez de Córdoba dejaba 3.000 maravedís de renta perpetua. Además, dotaba que tras la misa mensual «de la cofradía», cantada polifónicamente («con cantores y órganos»), la cual se celebraba ya en esa fecha en el altar mayor, todos los presentes en la iglesia fuesen en procesión hasta su sepultura en la capilla de Santiago, para cantar solemnemente un responso⁸⁸. La Catedral de Sevilla contaba en esas fechas con una nutrida capilla de música capaz de abordar con esplendor las principales ceremonias celebradas en ella⁸⁹. En el registro citado no queda totalmente aclarada la participación específica de la capilla de música en la interpretación polifónica de partes integrantes de la misa, aunque permitiría suponerlo la obligatoriedad de la presencia de los cantores en ella, pero no deja lugar a dudas sobre su implicación en la ejecución de los responsos, con los que Vigilia y Misa debían concluirse. Esta fecha es especialmente significativa, si tenemos en cuenta que sería coetánea a la que se ha venido considerando para la composición de la misa de réquiem de Du Fay, perdida, el primer ejemplo documentado en su género⁹⁰.

Desde su erección, diferentes miembros de la casa real, como hemos visto, establecieron importantes fundaciones en la Catedral de Sevilla que, en ocasiones, combinan distintos elementos litúrgicos y devocionales⁹¹. A lo largo del siglo XV, la más importante fue la dotación efectuada por la reina Isabel, en 1477, de la fiesta de la octava de la Concepción, en la que, una vez más, parece poder deducirse la implicación de los cantores en la interpretación polifónica del responso interpretado tras la Misa. El documento explicita que la fiesta se celebraría:

con Vísperas de ante día, en el día procesión de capas blancas y Misa solemne con cantores e órganos. Después de la Misa, un responso solemne con su oración, tañendo las campanas de ambas torres por el alma de rey Juan II de Castilla, y por los reyes Enrique y Alfonso, sus hermanos, y una vez fallecidos ellos por sus almas y las de sus descendientes⁹².

⁸⁸ La obligatoriedad de este responso y su carácter votivo sigue recogiendo en el manuscrito *La Regla de Choro y Cabildo de la Santa Yglesia Metropolitana de Sevilla* (1658), pp. 85, 142. Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla, sig. 58-4-42.

⁸⁹ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, p. 279.

⁹⁰ La bibliografía sobre las dotaciones efectuadas por Du Fay es muy prolija, dada su excepcionalidad y la importancia de la precisión de algunos de los detalles interpretativos que contienen. STROHM, Reinhard. *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 283-287.

⁹¹ Para una recopilación de las dotaciones efectuadas por miembros de la familia real (la más extensa para el período que nos ocupa), véase NOGALES RINCÓN, David. *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2009.

⁹² ACS, sección II, libro 1477, fols. 148v-149r.

En la misma carta fundacional se instituía una misa votiva de la Santísima Trinidad, igualmente con procesión de capas blancas y «con órgano, cantores e sermón», que se celebraría el 1 de marzo. En este caso, la motivación era un acto conmemorativo de acción de gracias por el éxito en la batalla de Toro, acaecida el 1 de marzo de 1476⁹³. Completaba esta serie de dotaciones la de las Vísperas y festividad de San Juan *ante Portam Latinam*, con procesión, misa, sermón y segundas Vísperas, todo ello solemnemente y con distintas conmemoraciones y rogativas por la salud de los miembros de la familia real y la «tranquilidad» en sus reinos. Para cumplir con la dotación, la reina dejaba una renta anual de 10.000 maravedís (Ilustración 4).

En esta tradición de dotación de responsos polifónicos se puede incluir el que debía cantarse tras la misa de la fiesta del Santo Nombre de Jesús, por su fundador Pedro Díaz de Toledo (1499), canónigo y deán de la Catedral de Sevilla. Las reglas dadas por el maestro de ceremonias Sebastián Vicente de Villegas, «conforme a los estatutos y reglas antiguas y modernas, autos capitulares y costumbres que siempre se han guardado», aprobadas por el cabildo hispalense el 13 de mayo de 1619, especificaban que era «a canto de órgano»⁹⁴.

Ya en el siglo XVI, en la fundación establecida por el canónigo Hernán Gómez de Solís, recogida en su testamento, fechado el 29 de agosto de 1526, se describen numerosos detalles habituales en el ritual y se especifica, expresamente, la interpretación polifónica de los responsos con los que usualmente se concluía el Oficio de Vísperas y la Misa de réquiem que se celebraba al día siguiente:

El día de Todos Santos con el día siguiente que es la memoria de los difuntos, desde las primeras Vísperas de Todos Santos y el día la Misa y las Vísperas de día y Vísperas de los Difuntos y la Misa otro día de los Difuntos cubran mi sepultura y fagan arder alrededor de mi sepultura doze hachas blancas, como es costumbre en la dicha santa iglesia, y pongan así mesmo quatro mugeres alrededor que acompañen la sepultura a las quales den la pitança acostumbrada y que cubran la sepultura con una tumba sobre la cual pongan un paño de corte de los mejores que yo tengo, el qual desde agora doy a la fábrica desta Sancta Iglesia para que en adelante por siempre jamás en cada un año me cubra la sepultura y quando este paño fuese gastado que entonçes el mayordomo que fuere de la fábrica por tiempo tenga cargo de fazer cumplir lo sobredicho y me fazer cubrir la sepultura

⁹³ Sobre esta dotación, véase también CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel. *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*. Madrid, Silex ediciones S.L., 2006, pp. 307-311.

⁹⁴ ACS, sección IX, leg. 11.342, pieza 4.

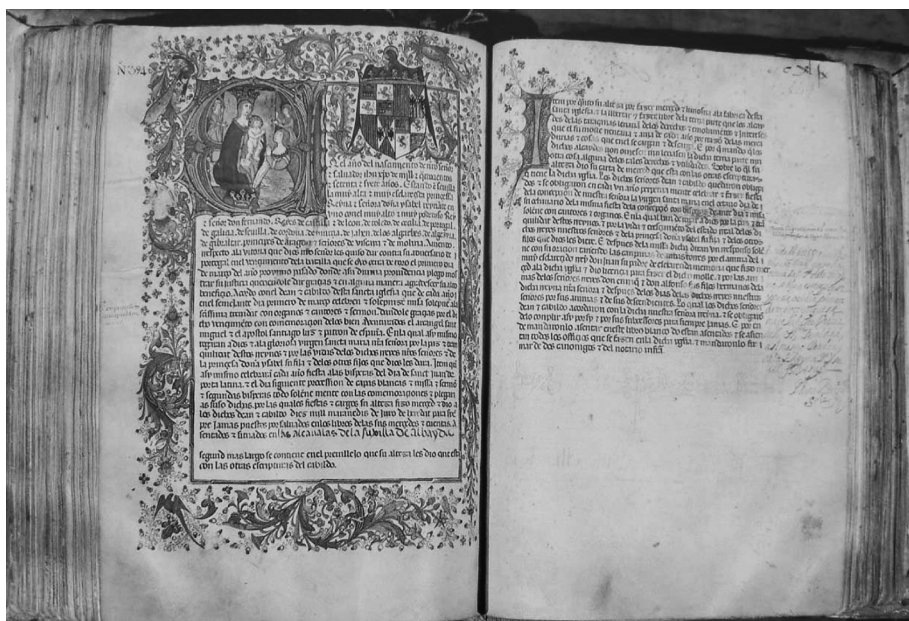


Ilustración 4. Dotación de la reina Isabel. «Libro Blanco» de la Catedral de Sevilla.
ACS, sección II, libro 1477, fols. 148v-149r.

con una capa y paño de la yglesia y más que a las **Vísperas de los Difuntos faga dezir un responso de canto de órgano y otro día vna Misa de canto de órgano con su responso**, la qual Misa diga el sochantre que por tiempo fuere de la dicha sancta iglesia al qual den de pitañça vn real y al maestro de capilla porque la ofiçie con sus cantorçillos dozientos y çinquenta mrs. y a los otros cantores que el maestro escogiere otros dozientos y çinquenta mrs, los cuales quinientos maravedíes al maestro y cantores y un real del sochantre todo sea pitañça manual que les paguen luego y lo residuo que lo aya para si la fábrica por fazer cobrar la renta y tener cargo de abrir la sepoltura y arder las hachas y fazer dezir la misas con sus reponso a Vísperas y Misa⁹⁵.

El lugar elegido para su enterramiento fue la capilla de la Virgen de la Antigua y, como especifica el documento, la Misa de réquiem debía ser oficiada por el sochantre, con la participación del maestro de capilla acompañado de los seises y otros cantores de la Catedral que este elegiría para recibir los emolumentos establecidos en la carta fundacional. Es muy probable que todavía en esas fechas se interpretase en la catedral hispalense, además del *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y el *Libera*

⁹⁵ ACS, sección IX, leg. 70, pieza 1.

me, Domine de Juan de Anchieta, la Misa de réquiem de Pedro de Escobar, que había sido maestro de capilla de esa institución entre 1507 y 1514, los cuales encontramos en el cantoral 2-3 de la Catedral de Tarazona (E-TZ 2-3), cuyo origen sevillano parece cada día más aceptado⁹⁶.

El documento fundacional del aniversario del cardenal arzobispo de Sevilla García de Loaysa, fechado en 1566, precisa otros detalles de este tipo de ceremonias. En su caso, se celebraría la Vigilia cantada el día de la *dominica in Albis*, después de las Vísperas mayores, con un nocturno de tres lecciones y su Invitatorio, con la presencia de dos dignidades y dos canónigos revestidos de capas y con cetros de plata. Al finalizar estas, saldrían el deán y cabildo a la puerta del coro y le dirían un responso solemne: «con canto de órgano, con su cruz, y con los dos ciriales grandes con sus codales y con campanas». Al día siguiente, se celebraría la misa con los mismos asistentes, y terminada esta, se diría en la puerta del coro un responso «con canto de órgano», de la misma manera que se dijo en la Vigilia. El responso cantado en los aniversarios solemnes, como especifican todos los ceremoniales, sería el *Ne recorderis*, al que seguiría, también interpretado polifónicamente, el *Requiescat in pace*, con el que finalizaba la ceremonia. Para este aniversario dejaba una renta anual de 18.000 maravedís que se repartirían según la costumbre: un tercio en la Vigilia y los otros dos en la Misa. La consolidación de la fundación llegaba con veinte años de retraso, a través de sus albaceas, ya que el cardenal había muerto en 1546 y en su testamento ya expresaba su deseo de instituirlo⁹⁷. La ceremonia se hacía en el coro porque García de Loaysa, fallecido en Madrid, había sido enterrado en el monasterio dominico de Talavera de la Reina (Toledo).

Es muy probable que en el ciclo anual de aniversarios oficiados en la Catedral de Sevilla uno de los más destacados fuera el que se hacía por el papa León X, el 1 de diciembre, el cual había dimanado de la carta fundacional del obispo de Escalas⁹⁸. Se organizaba por el personal de esta capilla, siguiendo las directrices dadas por Baltasar del Río en los estatutos y ordenanzas redactadas para la misma⁹⁹. Para su celebración, la capilla Escalas prolongaba su extensión en las naves de la Catedral, creando un espacio ritual excepcional acorde con la importancia del acontecimiento que iba a tener lugar. Tres o cuatro días antes de la festividad de San

⁹⁶ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 84-88 y 280-283.

⁹⁷ ACS, sección II, libro 1477, fols. 219r-v.

⁹⁸ La bula y privilegios de la capilla Escalas habían sido concedidas por el papa León X, aunque fueron expedidos por Clemente VII al fallecer el anterior el 1 de diciembre de 1521. ACS, sección V, libro 259.

⁹⁹ Capítulos 46 al 49. ACS, sección V, libro 264.

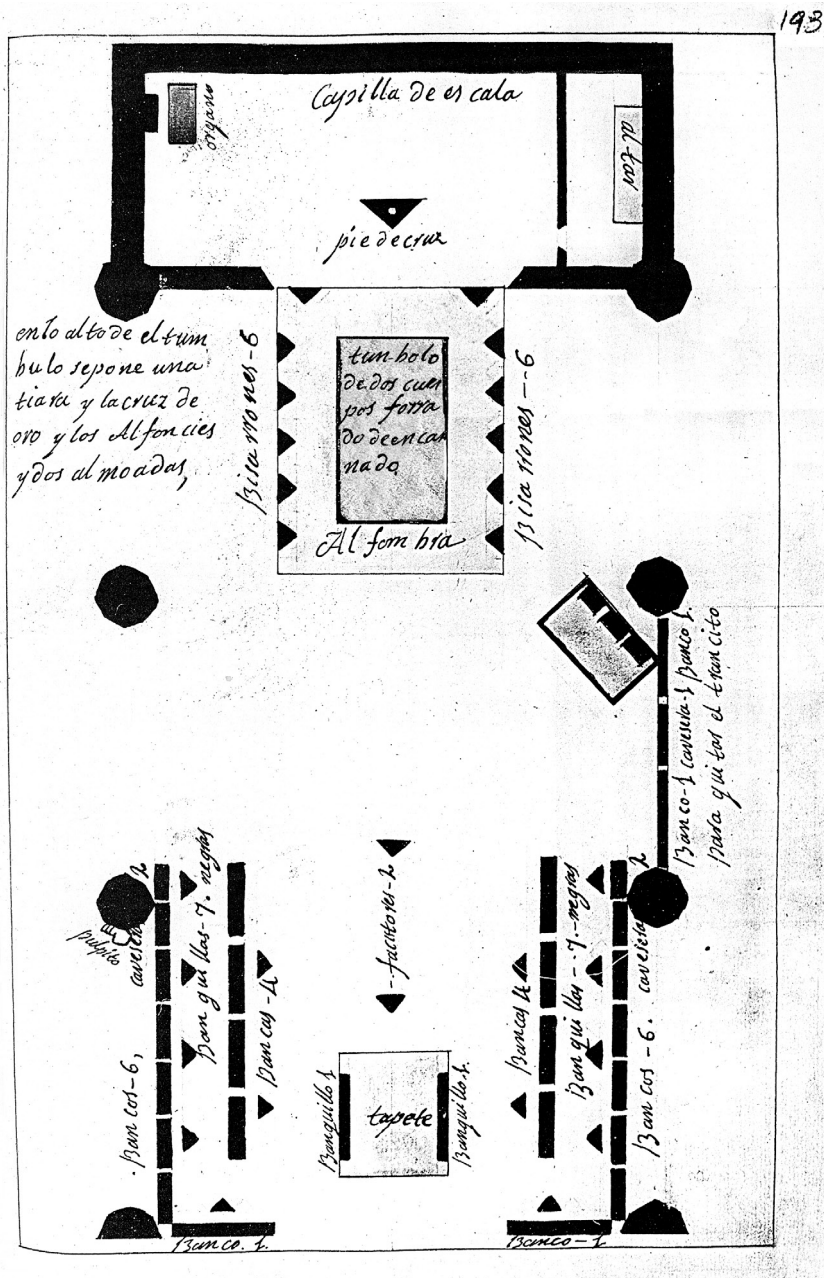


Ilustración 5. Teatro para la ceremonia del aniversario del papa León X (¿1830?).
ACS, sección IV, libro 406, plano 193.

Andrés (30 de noviembre), el sacristán de la capilla debía encargarse de que se colgaran toda una serie de tapices en los seis pilares «o más» que había enfrente de la misma, lo cual suponía una ocupación de los tramos de tres naves, incluido el correspondiente al trascoro (Ilustración 5). Todo debía estar dispuesto para ese día, ya que por la tarde, con las Vísperas, comenzaban las indulgencias plenarias del día del aniversario del papa León X. Esa tarde debían colocarse los bancos que se habían previsto con antelación, formando un coro efímero que estaría presidido por un túmulo mortuario, revestido de color rojo. Sobre este se colocaría «la cruz rica de oro de la iglesia e con la tiara e angelicos míos». El escenario se completaba con una cruz grande, otra serie de ornamentos y con «doze blandones de a veinte libras e seis hachas grandes de a treçe libras de çera blanca». Los campaneros debían estar prevenidos para tañer a las Vísperas y la Misa del día siguiente, con la solemnidad que se hacía en el aniversario del rey Fernando III. Es probable que este coro portátil se mantuviera para la celebración de las Vísperas de la tarde del día 1 de diciembre, ya que en las constituciones se especifica que se dirían terminado el Oficio en el coro, «lo más tarde que se pudiese començar porque se acaban mucho después de anochecido y estas se digan con muchos cantores y toda la solemnidad». A mediados del siglo XVII, en las honras de papas, reyes, prelados y de las «benditas ánimas», se cantaba una versión del responso *Libera me, Domine*, a cinco voces, que se encontraba en el citado libro del maestro Jalón, probablemente de su autoría¹⁰⁰.

El paso del tiempo fue consumiendo muchas de las dotaciones que habían sido hechas «a perpetuidad», cuando las rentas producto de los bienes fundacionales iban disminuyendo o incluso extinguiéndose. En este proceso fue decisiva la gestión realizada de los mismos por parte de sus responsables, en última instancia el Cabildo catedralicio u otros colectivos existentes en la institución, directos beneficiarios de esos bienes. Esta liturgia de la muerte generó un repertorio en el que la Misa de réquiem de Francisco Guerrero y diversos ítems para el Oficio de Difuntos se canonizarían para su interpretación en todos los aniversarios que lo requerían en la Catedral de Sevilla, al que se añadirían nuevas obras compuestas con motivo de acontecimientos de excepcional importancia¹⁰¹. La vertiente musical asociada al ritual del funeral y aniversarios dotados

¹⁰⁰ En el documento que recoge el contenido de este libro «pequeño» de polifonía se ha perdido la parte del folio donde se encontraba la atribución, pero es bastante probable que esta, como otras obras del manuscrito fueran de Luis Bernardo Jalón, aunque también cabe la posibilidad de que el maestro de capilla solo fuera su copista. RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 286 y 340.

¹⁰¹ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, pp. 280-293.

en esta institución fue adaptándose a los sucesivos cambios estéticos y litúrgicos y aparece perfectamente reglamentada en el *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla*, impreso en el primer cuarto del siglo XVIII. En este documento, además de describir el rango jerárquico del aparato musical del entierro y «honras» que debían efectuarse tras el fallecimiento del arzobispo, el papa, los miembros de la casa real y de los señores prebendados de la Catedral, especifica que en los llamados aniversarios solemnes, la capilla de música cantaría, siguiendo la tradición, el último responsorio de la Vigilia, el *Ne recorderis* y el verso *Requiescat in pace*, lo cual se repetiría al día siguiente, acabada la Misa¹⁰².

Una vez más, desplazar el foco de atención de los tradicionales esquemas de estudio de las instituciones eclesiásticas españolas nos proporciona una nueva visión de su poliédrica realidad, de cuyos resultados se deriva la necesidad de replantear y revisar ciertos aspectos de sus estructuras, funcionalidad y producción musical que se creían sólidamente establecidas. Este trabajo es el punto de partida para un ambicioso proyecto que contempla el análisis del patrocinio musical privado en la Catedral de Sevilla en toda su extensión, diversidad y complejidad¹⁰³. Profundizar en cómo este se relaciona e inserta en el denso entramado religioso de la ciudad y cuáles son sus puntos de contacto y divergencia con las monolíticas y exclusivas fundaciones nobiliarias en otros recintos sacros son nuevas vías de exploración en el ámbito de los estudios de musicología urbana. Para ello, será necesario trabajar con una amplia muestra que permita reducir la incidencia del aleatorio factor de conservación de las fuentes y de la casuística particular, en aras de lograr establecer unas conclusiones que se aproximen de la manera más precisa posible a la realidad que intentamos conocer y comprender¹⁰⁴.

Recibido: 16 diciembre 2013

Aceptado: 10 marzo 2014

¹⁰² *Ibid.*, pp. 231 y 388-389

¹⁰³ La primera parte del proyecto *Música tras la muerte: fundaciones votivas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XVII)* ha sido realizada con el soporte económico de una subvención a proyectos de investigación musical concedida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en la convocatoria del año 2009.

¹⁰⁴ En la actualidad, tengo localizadas y registradas más de quinientas dotaciones que serán la base documental sobre la que pretendo desarrollar y sistematizar las principales líneas maestras expuestas en este trabajo.



RdM