



2 Coloquio Musicat
Lo sonoro en el
ritual catedralicio:
Iberoamérica,
siglos XVI-XIX



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
<i>Drew Edward Davies</i>	
HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA	
La catedral sonora	17
<i>Ismael Fernández de la Cuesta</i>	
La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582	31
<i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	
Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos	43
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
Campanas de la catedral de México (1653-1671): adquisición, uso, conflictos y consagración	59
<i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i>	
MUSICOLOGÍA: EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS. PRIMERA PARTE: TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA. SEGUNDA PARTE: PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA	
Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro en América: la importancia del coro en la conquista espiritual de México-Tenochtitlan	75
<i>Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz</i>	

El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro	87
<i>Drew Edward Davies</i>	
El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII	105
<i>Alfredo Nava Sánchez</i>	
Los órganos barrocos de la catedral metropolitana de México	121
<i>Edward Charles Pepe</i>	
FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS	
Lectura arqueológica de los libros de coro. Evidencias de modificaciones históricas	131
<i>Laura Olivia Ibarra Carmona y Mónica Pérez Flores</i>	
El género motetístico a principios del siglo XVII en España: una propuesta de interpretación	139
<i>Francisco Rodilla León</i>	
Los libros de coro de la catedral de México. Proyecto de conservación, catalogación y digitalización	151
<i>Silvia Salgado Ruelas</i>	
DIRECTORIO	159

EL GÉNERO MOTETÍSTICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN

Francisco Rodilla León

Universidad de Extremadura (España)

1. LA RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Desde que a finales del siglo XIX comenzó en España la recuperación de la música de los siglos XV, XVI y principios del XVII, muy largo ha sido el camino recorrido, tanto en el terreno de la catalogación y reedición de las obras de este periodo como en el de su interpretación. Y es que ciertamente ambos aspectos se hallan muy relacionados, puesto que sólo partiendo de un conocimiento exhaustivo de las fuentes directas, de su posterior transcripción en partitura moderna y del estudio del funcionamiento de las capillas musicales de la época se puede emprender la tarea de interpretar la música de esa época con un mínimo de criterios históricos y estéticos.

Por otra parte, la restauración de nuestra música renacentista ha sido frecuentemente una “hazaña” emprendida por tan sólo unos cuantos y, generalmente, muy poco valorada. Y no es que la música española del Renacimiento carezca del valor suficiente como para ser equiparada con la de finales del siglo XIX o comienzos del XX, por ejemplo, con compositores internacionalmente bien considerados, como Falla, Albéniz, Granados, etc. Prueba de ello es que España dotó a la Europa del Renacimiento de grandes músicos, intérpretes, tratadistas y compositores. Baste recordar los nombres de Cabezón, Narváez, Milán, Salinas, Bermudo, Morales, Victoria y otros tantos.

La restitución y puesta al día de la música española del siglo XVI fue una tarea iniciada bajo los últimos latidos del Romanticismo musical y, como consecuencia, entendida con sus mismos criterios de interpretación. Entre ellos, podemos destacar los siguientes:

Coros muy nutridos, relacionados directamente con el romanticismo de corte germánico y con la ópera italiana. Estos grupos podían estar formados por más de cien voces. En este punto, podemos citar los conjuntos austríacos Wiener Singverein, de la Sociedad de Amigos de la Música, y Wiener Singakademie, ambos

fundados en la segunda mitad del siglo XIX (1858) y el coro inglés London Choral Society, fundado en 1903. A ellos habría que añadir los coros profesionales creados en la segunda mitad del siglo XX, dependientes de las radios o televisiones estatales. Éstas son las agrupaciones que servían de referencia a los coros de aficionados españoles que se “atrevían” a afrontar el repertorio español de música, cuando esta música comenzaba a recuperarse a medida que avanzaba el siglo XX. Juan José Olives nos da cuenta de la posible conveniencia de emplear esas masas corales para interpretar la música del siglo XVI: “Utilizar un coro de estas características en calidad de vehículo sonoro de la música polifónica es, en principio, desaconsejable. Es preferible reducir el número de miembros o, mejor aún, emplear un conjunto coral especializado (ya que no sólo se trata de cuestiones numéricas), con el fin de proporcionar la claridad de textura necesaria a aquella música”.¹

La interpretación de la *música antigua* se realizaba sin excepción con voces “a capella”, del mismo modo que se indicaba en los propios manuscritos o en las ediciones originales de la época, sin plantearse la posible intervención de instrumentos, ni siquiera del órgano. Este aspecto se halla muy ligado a la idea que se tenía acerca de la polifonía interpretada en el Vaticano en el siglo XVI, en la época de Palestrina: la polifonía pura “a capella”.

Las nuevas ediciones, en algunos casos de tipo práctico, contenían todo lujo de detalles de interpretación, evidentemente ajenos a la obra original: reguladores, acentos, cambios bruscos de dinámica, variaciones en la agógica, etc., recursos, según se puede ver, más propios de la música del siglo XIX que del XVI.² A este respecto, se pronunció Rubio de la siguiente manera: “Es pueril pensar que cada nota debe llevar un matiz particular, que el color debe ser distinto del de la anterior y siguiente. [...] Deben evitarse con el mayor esmero los efectos rebuscados, de puro relumbrón”.³

En ciertas ediciones, las obras se transportaban también conforme a los criterios del transcriptor o editor, a una “supuesta” tonalidad apropiada para su interpretación, en ciertos casos con un número considerable de alteraciones. Este hecho desvirtuaba la obra no sólo desde el punto de vista de su presentación visual, pues también obligaba a interpretarla en una determinada altura, modificando notablemente su sonoridad.

Respecto a los *tempi* elegidos en estas interpretaciones, solían ser los que se reflejaban en la nueva edición, incluso con indicación metronómica.⁴ Si a ello sumamos que el compás era el de C y que, según el solfeo tradicional, la unidad de medida en este compás moderno es la negra, el resultado era una obra densa, lenta y frecuentemente “calante”. Se perdía, pues, una de las importantes características de la polifonía renacentista: la fluidez, el movimiento, y todo ello creyendo que así se dotaba a la obra de mayor solemnidad o misticismo.

2. TENDENCIAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XVI A PARTIR DE LAS ÚLTIMAS DOS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Las corrientes nuevas en el terreno de la interpretación se mantienen, como es lógico, en dos frentes: por un lado, las que siguen realizando grabaciones e interpretaciones de música española de finales del siglo XVI y principios del XVII “a capella”, con solistas y con *tempi* más bien lentos. Habitualmente son registros realizados por grupos ingleses de gran prestigio (formados por solistas adultos), en cuyos resultados se observa gran pulcritud y perfección. Entre las numerosas grabaciones que conocemos de este estilo podemos destacar las de Peter Phillips: motetes de Alonso Lobo⁵ y el *Requiem* de Tomás Luis de Victoria,⁶ por citar sólo unas pocas.

En un terreno todavía a mitad de camino se encuentran, por ejemplo, dos discos compactos realizados por Bruno Turner en los que se incluye polifonía española del Siglo de Oro. Y decimos “a mitad de camino” porque todavía pre-

1 J. J. Olives, “Estructura y funcionamiento de un coro”, en *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, Barcelona, Salvat, 1990, t. 6, pp. 122-123.

2 Vid. al respecto, por ejemplo, las ediciones de la obra de Victoria que editó la Universidad de Comillas. J. I. Prieto, (ed.), *Victoria. Antología polifónica*, Comillas, Schola Cantorum-Universidad Pontificia de Comillas, 1948.

3 S. Rubio, *La polifonía clásica*, El Escorial-Madrid, Biblioteca “La Ciudad de Dios”, 1956, p. 195.

4 Prieto, (ed.), *op. cit.*

5 P. Phillips (dir.), *Sacred Music by Alonso Lobo*, interpretada por The Tallis Scholars, Gimell Records, 1997.

6 P. Phillips (dir.), *Victoria Requiem. Alonso Lobo: Versa est in luctum*, interpretados por The Tallis Scholars, Gimell Records, 1987.

dominan en esta grabación las obras “a capella”, aunque ya se hacen concesiones a la interpretación con órgano, chirimía o bajón.⁷

En España no han faltado ediciones de “música antigua” cuyos autores se preocupan ante todo por interpretar la música renacentista española con criterios de carácter más “historicista”. En el terreno de la música profana son dignas de mención las grabaciones realizadas por el conjunto Hespèrion XX, dirigido por Jordi Savall.⁸ Pero en lo que respecta a la música sacra, las primeras grabaciones que conocemos realizadas con un nuevo punto de vista, consistente en incluir entre sus intérpretes a un conjunto instrumental formado por corneta, chirimía, sacabuche, bajón u órgano, datan de los años ochenta y corresponden a obras de Guerrero y Victoria. En ambos se ha contado con asesoramiento de José María Llorens, aunque curiosamente los intérpretes han sido conjuntos alemanes.⁹ Entre los españoles, debemos destacar a la Capilla de Peñafloreda, conjunto que ha producido interesantes ediciones de música de compositores del XVI. Últimamente algunos grupos extranjeros ya tratan nuestra música sacra renacentista vista desde

el mismo prisma, como sucede con el coro de la Abadía de Westminster y los Sacabuches y Cornetas de su Majestad,¹⁰ o la reciente edición de la música de Sebastián de Vivanco realizada por La Capilla Flamenca & Oltremontano, dirigidos por Dirk Snellings, en la que se incluyen chirimía, corneta y sacabuches.¹¹

3. CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN

Un estudio exhaustivo de las fuentes documentales que hemos explorado y la información obtenida de otros investigadores nos da una idea bastante precisa de cómo debía de sonar la música de los compositores de principios del siglo XVII en su contexto original, es decir en las catedrales: una interpretación muy próxima a lo que pudieron oír los mismos autores cuando sus obras se cantaron y tocaron por primera vez. Y, en efecto, los datos que hemos obtenido nos hablan muy frecuentemente de cantores, mozos de coro, ministriles, órganos, etc., circunstancia que permite saber con exactitud cómo estaban configuradas las correspondientes capillas. Para nuestro propósito, nos basaremos en la información procedente de algunas catedrales que hemos investigado a fondo, como las de Ciudad Rodrigo (Salamanca), Oviedo, Calahorra, Coria, Plasencia y Salamanca.

Cada catedral, según sus posibilidades, podía tener un número variable de cantores, y un mínimo de cuatro: tiple, contralto, tenor y bajo, a los que habría que añadir algunos capitulares que también intervenían como refuerzos vocales. En Ciudad Rodrigo, a finales de la década de 1560, tenemos documentados al menos dos tiples y un contralto, e imaginamos que la plantilla se completaba con el correspondiente tenor y bajo o contrabajo. Barrios Manzano, por su parte, refiere que en la Catedral de Coria, en 1610, el número de cantores efectivamente era variable, entre uno y cuatro por cuerda, de modo que había cuatro cantores principales que recibían una remuneración más elevada y algunos otros con menor consideración y, por tanto, salario más bajo.¹² García Fraile nos revela que en la

7 B. Turner (dir.), *El Siglo de Oro. Spanish Sacred Music of the Renaissance*, interpretada por Pro Cantione Antiqua y The London Cornett and Sackbut Ensemble, 1ª ed., 1978; reed., Teldec Classics International, 1993. En esta grabación se incluyen obras de Juan de Castro, Rodrigo de Ceballos, Juan Esquivel Barahona, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales, Alonso Lobo, Juan Navarro, Juan Pujol, Tomás Luis de Victoria y Sebastián de Vivanco.

8 Vid. los registros editados por el sello Astrée Audivis en que este conjunto interpreta las obras de los principales cancioneros de música profana de los siglos XV-XVII. Savall (dir.), *Cancionero de la Colombina (1451-1506)*, interpretado por Hespèrion XX, col. “El Siglo de Oro”, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Audivis, 1992; *Cancionero de Palacio (1474-1516)*, interpretado por Hespèrion XX, col. “El Siglo de Oro”, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Audivis, 1991; *Cancionero de Medinaceli (1351-1595)*, interpretado por Hespèrion XX, col. “El Siglo de Oro”, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Audivis, 1992.

9 F. Bernius (dir.), *Polifonía religiosa del siglo XVI. Francisco Guerrero (1529-1599)*, interpretada por Kammerchor Stuttgart Ensemble Ricercare y Freiburger Münsterbäler, en “Monumentos Históricos de la Música Española”, Ministerio de Educación y Ciencia, referencia 1019/20; H. Kramm (dir.), *Polifonía religiosa del siglo XVI. Tomás Luis de Victoria*, interpretada por Coro de la Universidad de Münster, conjunto instrumental y órgano, en “Monumentos Históricos de la Música Española”, Ministerio de Educación y Ciencia, referencia 1019/30; S. Lustig (dir.), *Polifonía religiosa del siglo XVI. Tomás Luis de Victoria (1548-1611)*, interpretada por Studentischer Madrigalchor Münster y Renaissance Consort Freiburg, en “Monumentos Históricos de la Música Española”, Ministerio de Educación y Ciencia, referencia 1019/33.

10 J. O'Donnell (dir.), *Francisco Guerrero. Missa de la Batalla Escotez*, interpretada por Westminster Cathedral Choir y 's Sagbutts and Cornetts, Hyperion, 1992.

11 D. Snellings (dir.), *Motetes de Sebastián de Vivanco*, interpretados por La Capilla Flamenca & Oltremontano, col. “La Música en la Iglesia de Castilla y León”, Fundación Las Edades del Hombre, 2003.

12 M^a del P. Barrios Manzano, *La música en la catedral de Coria (Cáceres). 1590-1755*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, p. 101.

catedral de Salamanca existían a comienzos del siglo XVII cuatro cantores, aunque en 1612 figuran cinco.¹³ Respecto a los mozos de coro, podemos decir que su número habitualmente era seis, aunque podría aumentar o disminuir según los diferentes momentos y la situación económica de la catedral correspondiente. En la época en que el polifonista Juan Esquivel ingresa como mozo de coro en la catedral de Ciudad Rodrigo, hemos llegado a contar hasta siete mozos, incluido él mismo. En este recuento excluimos a los llamados miseros, ya que sus funciones no se relacionaban con el canto en la capilla, sino con la ayuda durante la misa o el oficio.¹⁴ De ese modo, los efectivos vocales de las capillas (entre cantores y mozos de coro) podían situarse aproximadamente en diez o doce. Esta circunstancia nos da una idea de la fluidez y poca densidad sonora de los grupos vocales que debió de escuchar el maestro mirobrigense en su época. Bien es cierto que, para la interpretación en ciertos momentos más solemnes, como la visita de algún rey, noble o dignidad eclesiástica, se recurría a la ayuda de otras capillas, con lo cual el número de voces podía llegar hasta veinticinco o treinta, pero ya indicamos que esta circunstancia sólo se producía en ocasiones especiales.

Acerca de la presencia de los ministriles en la música polifónica de finales del siglo XVI y principios del XVII en algunas catedrales españolas, podemos aportar los siguientes datos:

Desde fecha bien temprana, 1569, se constata la existencia de cuatro ministriles dentro de la capilla de la catedral mirobrigense, aunque no disponemos de datos concretos que confirmen cuáles eran los instrumentos que tocaban, salvo el bajón. En cualquier caso, es factible que fueran los acostumbrados: corneta, chirimía y sacabuche, además de aquél.

En la catedral de Oviedo, ello está documentado a partir de 1578. Desde que llegó un tal Céspedes, el cabildo se interesó por la música de ministriles como una actividad permanente. Por decisión suya, se encomendó a ese mismo ministril que llevara a la catedral de Oviedo a otros instrumentistas. La primera capilla de

ministriles estuvo formada por bajón, corneta, cornetilla, chirimía, flauta, sacabuche y otros instrumentos que no se especifican.

La seo calagurritana disponía de música de ministriles desde bastante antes de 1587, porque sabemos que en ese mismo año fue despedido el maestro de ministriles Sebastián Pérez y porque el nuevo maestro contratado, Damián Torres, ya ejerció el mismo cargo con anterioridad a aquél. Pero lo que más llama la atención de la catedral de Calahorra son los dos inventarios que refieren los instrumentos existentes en aquella capilla de música en el último cuarto del siglo XVI. El primero, de 1578, incluía seis chirimías, dos bajones, dos sacabuches, flautas, cuatro vihuelas de arco, cornamutas, pifanos, cornetas..., mientras que el segundo, de 1593, llega a mencionar más de cincuenta instrumentos en total. Destaca, en cualquier caso, la presencia en ambos inventarios de las vihuelas de arco, instrumentos que cada vez serán más frecuentes en las capillas españolas a medida que avanza el siglo XVII. Así pues, la catedral de Calahorra es una de las más ricas en cuanto al número y variedad de instrumentos allí conservados.

Respecto al bajón, se trata del instrumento —excluido el órgano— más temprano cuya presencia se halla documentada. Las referencias más antiguas que conocemos y que certifican su presencia como instrumento acompañante de una capilla vocal datan de 1560 y corresponden a la catedral de Plasencia.¹⁵ López-Calo señala que en ese mismo año se encargó al maestro de capilla que acudiera a Toledo en busca de cantores y de “un bajón de chirimía”.¹⁶ Este dato es importante, ya que la presencia de un “bajón” junto a los efectivos vocales sólo se justifica si sirve para acompañar y reforzar al conjunto vocal, concepto que aproxima nuestra música de la segunda mitad del siglo XVI al “nuevo estilo” que algunas décadas más tarde terminaría por afianzarse.

No debe ser muy posterior la presencia de este instrumento en la catedral de Salamanca, porque sabemos que en 1564 se le pagaron al ministril Nieva cinco

13 D. García Fraile, “Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622). Libro de motetes (1610)”, vol. II, en *La música en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, Fundación “Las Edades del Hombre”, 2003.

14 Semejante nombre reciben también en Coria. *Vid.* Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 115.

15 En cualquier caso, según García Fraile, la documentación más antigua que se conoce se encuentra en la catedral de Pamplona y corresponde a 1530. *Cfr.* D. García Fraile, *op. cit.*, y B. Kenyon de Pascual, en Emilio Casares (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. II, Madrid, SGAE, 2000, p. 63.

16 J. López-Calo, *La música en la Catedral de Plasencia*, Trujillo, Cáceres, Fundación Xavier de Salas-La Coria, 1995, p. 27.

reales por “aderezar el bajón”.¹⁷ Resulta de ello claro que lo gestionado no es una compra, sino un arreglo, lo que demuestra que su utilización era habitual desde tiempo atrás. Su intervención queda confirmada en la siguiente noticia de las actas capitulares salmantinas, que data de 1576: “que taña con el bajón todas las veces que haya coro con música”.¹⁸

En la Catedral mirobrigense, la primera cita que hemos localizado es de 1569, año en que se encarga al canónico Martín Gómez que escriba al ministril Hurtado para que sustituya a Villa Real, quien, al parecer, debía de tocar el bajón.¹⁹ Por su parte, en la catedral de Coria, la presencia de este instrumento como acompañante de la capilla vocal data del 25 de septiembre de 1595, cuando se obliga al ministril Pedro de Madrid a acompañar a los cantores en todos los días solemnes.²⁰

En referencia al resto de los instrumentos que solían formar el conjunto de ministriles, hay constantes alusiones en los libros de actas que hemos manejado y en otras fuentes proporcionadas por algunos investigadores. López-Calo, por ejemplo, refiere que la catedral de Plasencia fue una de las más avanzadas en cuanto a la presencia de ministriles. La fecha que proporciona es bien temprana: 1537.²¹ En cualquier caso, estos ministriles debieron de permanecer poco tiempo en esa catedral, porque ya no se vuelve a mencionar la necesidad de tenerlos a su servicio hasta 1554.²² De lo que no cabe duda es de que el conjunto de ministriles que trabajaba en la catedral de Plasencia sumaba seis de ellos, aunque hasta fecha bien tardía no se especifica cuáles eran los instrumentos que tocaban. Las constantes referencias de las actas capitulares de la catedral placentina nos revelan que algu-

nos se fueron incorporando progresivamente hasta establecerse de una manera más o menos definitiva: bajón, sacabuche, chirimías y, posiblemente, cornetas (1557), vihuelas de arco (1567), “contrabajón” (1573) y flautas (1575).²³

Por su parte, Arias del Valle nos proporciona una interesante relación de los instrumentos que intervenían en la catedral de Oviedo entre 1579 y 1589. Es la siguiente: bajón, corneta, cornetilla, chirimía, flauta, sacabuche y otros no especificados.²⁴

Pero la noticia más importante que hemos podido localizar acerca de la presencia de estos instrumentos en las catedrales españolas durante la segunda mitad del siglo XVI procede de la catedral de Calahorra.²⁵ Se trata de una lista de instrumentos que data de 1593: dos sacabuches, seis chirimías (tiples y tenores), dos bajones, tres cornetas, diecisiete flautas, tres cornamusas, pífanos, cuatro dulzainas (chirimías) y cuatro vihuelas de arco.²⁶ Como se puede observar, se trata de datos abrumadores. ¿Es posible que tal cantidad y variedad de instrumentos fuera custodiada entre las pertenencias de una catedral que podríamos considerar “menor”, sin que su uso fuera habitual y —diríamos mejor— cotidiano? Pensamos que no, que su uso era frecuentísimo y que la música que los ministriles interpretaban se producía tanto para acompañar la vocal, como con puro carácter instrumental. Pruebas de lo primero encontramos, por ejemplo, en la catedral de Coria, cuando el cabildo determina “que los ministriles sería justo que la Cuaresma viniesen a esta santa Iglesia los sábados en la tarde a tañer las Completas y se digan solemnes como en las demás Iglesias Catedrales de España...”²⁷ Está claro que, en este caso, los ministriles “doblan” o acompañan —y no sustituyen— a cantores y mozos de coro

17 D. García Fraile, *op. cit.*, p. LXXXIV.

18 Archivo de la Catedral de Salamanca, Actas de Cabildo, vol. 30, f. 394v.

19 Archivo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, Actas de Cabildo, vol. 8, f. 2, 30 de diciembre de 1569.

20 Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 109. El texto citado completo reza así: “Se acordó que yo, el secretario, notifique a todos los cantores de esta santa Iglesia y a Pedro de Madrid que todos los días solemnes acudan a esta santa Iglesia a la terna y estén en ella y que Martín Caballero, contralto, y Juan Redondo, tenor acudan a todas las misas de terna todos los días y los unos que los otros lo guarden so las penas de los Estatutos y demás que al Cabildo pareciere / Notifiquelo a los cantores desta Iglesia y a Pedro de Madrid, ministril”.

21 López-Calo, *op. cit.*, p. 25.

22 *Idem.*

23 *Ibid.*, pp. 60 y ss.

24 R. Arias del Valle, *La orquesta en la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1990, p. 17.

25 Información más extensa sobre la capilla musical de la Catedral de Calahorra a finales del siglo XVI se ofrece en F. Rodilla León, “Nuevos datos sobre la capilla musical de la Catedral de Calahorra a finales del siglo XVI. El magisterio de Juan Esquivel de Barahona (1585-1591)”, en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, núm. XX, Diputación de Zaragoza-Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp. 403-430.

26 Archivo de la Catedral de Calahorra, Libro de Fábrica, signatura 194, años 1593-1642, 7 de marzo de 1593. Un inventario menos detallado lo encontramos en 1578: “Instrumentos de ministriles, seis chirimías, dos bajones, dos sacabuches, flautas, cuatro vihuelas de arco, cornamusas, pífanos, cornetas...”, Archivo de la Catedral de Calahorra, Libro de Inventario y Visita, signatura 202, f. 153, 1578.

27 Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 107.

en sus intervenciones, porque, según los estatutos de la misma catedral, la capilla vocal —bajo la dirección del maestro— ya intervenía en este mismo culto.²⁸

En lo que respecta a las interpretaciones de los ministriles como “grupo independiente”, hemos encontrado frecuentes referencias. Podemos destacar, en todo caso, un acuerdo donde se indica la necesidad de que la catedral de Plasencia adquiriera “música de ministriles” en 1609.²⁹ A partir de esa fecha, la presencia de la música instrumental en el templo placentino durante la liturgia llegará a ser muy frecuente.³⁰

La intervención del órgano como instrumento dentro del culto es de sobra conocida. Las frecuentes noticias que hemos podido localizar en los archivos de las catedrales en que trabajó el polifonista Esquivel y en otras próximas así lo demuestran. Los órganos de la catedral de Ciudad Rodrigo que conoció Juan Esquivel se construyeron en 1549 y a principios del siglo XVII. Había cuatro de ellos: un realejo, situado encima del coro, un portátil, destinado a las procesiones, y otros dos situados en la tribuna del crucero. Sabemos que en la catedral calagurritana existían en la segunda mitad del siglo XVI al menos tres órganos: dos pequeños (realejo y organillo) y uno grande. Estos instrumentos recibieron constantes mejoras a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI.

Las obligaciones de los organistas de la catedral de Oviedo, por ejemplo, consistían en tocar en “maitines, procesiones y aniversarias [sic]” y “con el más cargo que tiene de tañer conforme a lo que está asentado en el libro de los oficiales de esta Santa Iglesia”.³¹ En la catedral de Coria sí se han conservado estas obligaciones del organista: tañer en las fiestas solemnes dobles, su octava y los domingos, y en las semidobles, en primeras y segundas vísperas, en misa y en maitines de las fiestas solemnes.³²

Acerca de la intervención del órgano como instrumento acompañante de las voces polifónicas tenemos la opinión de Miguel Querol: “A finales del siglo XVI la mayor parte de las catedrales españolas tenían dos o más órganos afinados

en distintos diapasones, uno de ellos generalmente una 3ª o una 4ª más bajo. [...] Teniendo en cuenta que era un hecho común en las principales catedrales españolas ejecutar la polifonía con órgano, parece razonable pensar que, cuando una obra era demasiado aguda, se cantaría una 3ª o una 4ª más baja, según la afinación del órgano de que disponían”.³³ En realidad se están planteando dos cuestiones: la primera, que está más que fundamentado el hecho de que los órganos eran instrumentos habituales en el acompañamiento de la polifonía (e incluso el canto llano), y la segunda, que algunas que se cantaban con el acompañamiento del órgano se interpretaban generalmente en una tesitura más grave.

Por último, a modo de conclusión, nos resta decir que las interpretaciones de música renacentista que seguimos escuchando a buena parte de los coros de la actualidad, tanto de aficionados como de profesionales, distan mucho de ser fieles a la sonoridad, mentalidad y conceptos que corresponden a esa música. Sirvan estas líneas para dotar a los posibles intérpretes de una visión más “histórica” de ella y una plataforma para fundamentar sus futuras nuevas interpretaciones.

28 *Ibid.*, pp. 199-200.

29 López-Calo, *op. cit.*, p. 60.

30 *Ibid.*, pp. 60 y ss.

31 R. Arias Del Valle, “Los organistas de la S.I. Catedral de Oviedo (1471-1966)”, en *Studium Ovetense*, vol. VIII, 1980, p. 266.

32 Barrios Manzano, *op. cit.*, p. 201.

33 M. Querol Gavaldá, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 111.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

