

## Música na Catedral de Córdoba (1236-século XVI)

Carlos Brais

*Universidade do Porto*

E-mail: [brais3@gmail.com](mailto:brais3@gmail.com)

### Abstrato

O presente artigo procura explorar as origens da música na catedral de Córdoba desde que foi consagrada como templo cristão, bem como o surgimento e consolidação dos grupos e ministros que tocam diariamente o canto gregoriano na missa católica e nas diversas horas do ofício divino e, extraordinariamente, a polifonia nas grandes solenidades litúrgicas, tendo como ponto de partida a própria instituição do vestíbulo da catedral que torna possível esta realidade sonora. Por outro lado, indagámos nos primórdios da prática musical instrumental desde as primeiras notícias alusivas à presença do órgão e à participação do primeiro grupo de menestres na solenidade dos serviços religiosos, para acabar por expor a opinião sobre a capela de música que seus contemporâneos tiveram.

**Palavras-chave:** Música de capela, mestre de capela, menestres, musicologia, sucessor..

### A. INTRODUÇÃO

Cada boca do protagonista de sua obra, o escudeiro Marcos de Obregon, narra a alegria pela chegada a Córdoba Vicente Espinel, músico de profissão e renomado teórico musical de seu tempo, em data incerta do último terço do século XVI ou primeiros anos do século seguinte. É significativo e poderosamente chama a atenção que logo após se instalar no emblemático Mesón del Potro, tenha dirigido seus passos para a vizinha catedral com o manifesto interesse de ouvir a música e se dar a conhecer a pessoas que, provavelmente como ele, gozavam de autoridade e prestígio no panorama musical da Espanha da Idade de Ouro, cultivando a sua arte na instituição em que centramos o nosso estudo e procuramos traçar os marcos mais significativos desde o seu nascimento até à sua consolidação na segunda metade dos quinhentos.

### B. MÉTODO

Pesquisa sobre Música na Catedral de Córdoba foi conduzida usando métodos qualitativos. Com esse método qualitativo, os pesquisadores tentam revelar em profundidade a essência universal dos fenômenos vivenciados pessoalmente por um grupo de indivíduos (Taylor et al., 2015; Cresswell & Cresswell, 2017). Os dados foram coletados por meio de várias técnicas, incluindo técnicas de observação, discussões de grupos focais e estudos de documentação. A análise de dados foi realizada por meio de três processos de análise, a saber, codificação, fusão de códigos que emergiram em temas, verificação de temas por meio de teoria e entrevistas de acompanhamento e desenho de conclusões.

## C. RESULTADO E DISCUSSÃO

### 1. AS ORIGENS

Em 29 de junho de 1236, as Mesnadas de Fernando III entraram na cidade. As crônicas relatam que quando a cruz, carregada pelo mestre Don Lope de Fitero, apareceu no topo do minarete de Abderraman III entre a alegria indescritível dos cristãos, os clérigos e bispos presentes cantaram o *Te Deum*. Era a hora da véspera da festa dos apóstolos Pedro e Pablo quando o bispo de Osma e Lope de Fitero entrou na mesquita para preparar o necessário para a inauguração do que viria a ser uma catedral cordobesa, cumprindo meticulosamente o ritual e as normas do pontifício romano: purificação externa, consagração do altar e celebração da missa, cerimônias litúrgicas em que pela primeira vez ressoaram no suntuoso templo os cantos e melodias do repertório gregoriano, cantando diante da porta principal da antiga mesquita, como nos diz a *Crônica latina* do bispo de Osma, a antífona *Adesto Deus* em que a Trindade é invocada (Pidal & Catalan, 1977).

Presumivelmente, na missa que se celebra após os ritos de purificação, soarão alguns dos cânticos do ordinário recolhidos nos *Graduais*, e os próprios que a liturgia romana prevê para este rito. A reconquista, -porque as fontes cristãs abordam a queda da capital do califado sob o domínio dos reis castelhanos com esta mentalidade-, supõe não só a implantação de uma nova ordem política e social e a restauração de uma religiosidade, mas a introdução de uma nova música na novíssima Igreja de Córdoba, é verdade, em acentuado processo de declínio, e despojada de algumas de suas qualidades estéticas peculiares. Refiro-me ao canto romano-franco, mais conhecido por gregoriano, elemento essencial na materialização do ritual da liturgia romana.

Portanto, devemos buscar as origens da prática musical na Catedral de Córdoba desde o momento de sua consagração como templo cristão, o que significa a implantação em nossa cidade da tradição musical da igreja castelhana, enraizada na substituição de a liturgia visigótica-moçárabe e a aceitação do ritual romano.

Logo após a conquista, em 1238 (Niето,1992), o rei Fernando III dotou a primeira igreja de uma congregação de ministros cujo objetivo principal era o louvor divino através dos serviços litúrgicos da missa solene e da oração das horas. do ofício, agrupados em noturnos e diurnos, distribuídos ao longo do dia e acompanhados pelo toque do sino na sucessão de matinas, laudes, prima, tertia, sexta, nona, vésperas e completas.

Alfonso X el Sabio conta de seu pai (no *Septenário*) que “foi astuto em todas as boas maneiras que um bom cavaleiro deve usar, e pagando-se a outros cantores e sabendo que o fazia; et tudo, pagando por cortesãos que sabiam trovar e cantar bem, e joglares que sabiam tocar bem instrumentos, ele pagou muito por si mesmo e entendeu quem fazia bem e quem não fazia...” (Contreras, 2015).

O texto não apenas descreve as qualidades mais marcantes da personalidade do santo rei, destacando entre suas aptidões a natural disposição para o canto, o gosto no trato e a companhia de pessoas habilidosas na faculdade de execução instrumental, em cujas artes era versado, mas destaca o lugar preeminente da música na conformação cultural do ápice social castelhano.

Por isso, é bastante significativo verificar que entre as principais dignidades da catedral, -o prior ou decano, o tesoureiro, o arcediogo de Castro, Córdoba e Pedroche-, estão o cantor ou capiscol e um professor, prebendas secularmente ocupado na dignidade de cantar em serviços religiosos.

Os *Jogos de Afonso X, o Sábio*, confiaram à *maestrescuela* a responsabilidade de dotar a Catedral de maestros que ensinam os jovens a ler e cantar, ao que outras fontes acrescentam a alteração dos textos e acentos dos cancioneros (Nieto, 1992).

Compete ao ofício de cantor, segundo a jurisprudência afonsina, iniciar o canto no coro e ordenar que seja feito com a necessária decência e solenidade. Esta posição está documentada desde 1246 e os primeiros clérigos conhecidos que a ocuparam foram, entre outros, Don Juan Gutiérrez (1251), Aznar Pérez (1282-1285), Don Pelegrín (1287-1293) e Ruy Pérez (1294).

Para maior esplendor do culto no primeiro templo da diocese, a estas sete dignidades é necessário acrescentar dezanove cônegos, dez racionadores e vinte meios racionadores que constituem o cabido catedralício e ocupavam, segundo o seu grau e antiguidade, os altos as cadeiras dos dois coros denominados "o reitor" e "o arqui-diácono de Córdoba", dispostas frente a frente e à esquerda e à direita do assento episcopal, que ocupava o lugar mais proeminente no centro de ambos.

## 2. OS SOCHANTRES

Muito antes de os documentos apontarem o mestre de capela como o funcionário mais competente e qualificado à frente da instituição musical da catedral, os grandes centros religiosos terão entre seus servidores um cargo do qual, apesar das funções que lhe foram confiadas, seu papel fundamental na o desenvolvimento da música eclesiástica não foi totalmente considerado, pelo menos até à instituição do magistério de capela, tarefa que transcende o tempo no que diz respeito ao exercício da música no culto paroquial. Refiro-me ao sochantre, cargo que se prestava a pessoas de boa voz, geralmente graves, embora não fosse raro serem tenores, e muito habilidosos no canto.

Segundo o professor Sancho, as primeiras notícias desta profissão em Córdoba datam de 1311, data em que parece ter-se verificado a existência da escola catedrática de leitura e canto, cujo ensino terá sido dado pelo sochantre Juan de Grau (Ibanez, 2005).

Mais famoso e creditado pela documentação foi Lázaro Martínez, desde finais do século XIV até ao seu testamento em 1413, considerado o sochantre por excelência. Este ministério relacionava-se com a direção e execução do canto litúrgico, cantando as antífonas, salmos, hinos e outros cantos nas procissões e no coro, zelando pelo decoro, ordem e compostura. Ele também nomeou os cantores que deveriam interpretar as respostas, versos e lições, e distribuiu por semanas aos beneficiários que deveriam usar uma capa pluvial .

Outra tarefa que os estatutos atribuem ao sochantre é a anotação das festividades numa lápide do coro para conhecimento de todos os que tinham obrigação de a frequentar e a guarda dos livros corais, encarregando-se da sua reparação ou propondo a sua aquisição quando era preciso, tudo a cargo da fábrica da catedral.

Frequentemente aparece nos documentos como professor dos meninos do coro, ensinando-lhes a ler e treinando-os no cantochão e no órgão, ou seja, o que hoje conhecemos como polifonia, faceta que mais tarde os mestres de capela assumirão.

Além de ser a primeira autoridade na direção do coro, as fontes também costumam apresentá-lo como “cantor”, termo que implica a participação com os demais cantores na execução da polifonia, em oposição à denominação de “coro”. capelão” , que designa o ministro consagrado ao louvor divino nas horas de Ofício, por meio do canto gregoriano.

Estas responsabilidades constam da ata de 25 de fevereiro de 1447, na qual “os senhores do concelho mandaram dar a Martín Fernández, sochantre, quinhentos sr. todos os anos porque ensino duas crianças e mostro-lhes canto de órgão e respostas especiais para o coro no carnal e na Quaresma, e eles ordenaram que ele desse a esses sra. quanto convém ao conselho” (Lesmes, 2006).

A referência ao canto de órgão neste mandamento capitular não é a única de que temos notícia na Catedral de Córdoba no período anterior ao século XVI, pois “na segunda-feira, três dias de fevereiro (1455) os referidos senhores cabillo enviaram um livro de canto de órgão para Juan Daguero e Villalpando, jovens da capela do bispo Don Sancho de Rojas, Deus veja, qual livro o dito bispo lhes enviou” .

Estes depoimentos apenas reafirmam a prática polifônica na Catedral de Córdoba como um costume profundamente arraigado, e que por isso possui os elementos humanos necessários para o seu exercício, como cantores adultos na tessitura clássica de tiple, contralto, tenor, baixo; dois, três ou quatro meninos de coro, necessários mas não imprescindíveis, já que os agudos dos agudos e contraltos eram executados pelos adultos, e um professor que ensinava o canto do órgão e atuava como primeiro cantor.

O sochantre poderia ser, como regente do coro, a pessoa encarregada de coordenar e dirigir a polifonia nos momentos anteriores à constituição como tal de uma capela de cantores. indicações

indicam-no como responsável pelo canto polifónico até que essas funções foram posteriormente assumidas pelo mestre de capela.

Apesar da escassez de documentos e do carácter lacónico das fontes, creio estar em condições de ratificar esta tarefa do sochantre na freguesia de Assunção de Priego, onde frequentemente encontramos este ofício juntamente com o de mestre de capela, cargos com os quais ainda em 1751 aparece “Don Alexandro Gómez de Cañete, Sochantre, e Maestro de Capilla de la Parroquial desta Villa de Priego . . . ” (Jimenez & Martinez, 2004). Mas é mais, o ofício de compositor da música que se interpreta nos templos, uma das tarefas mais importantes que os atos capitulares confiam ao mestre da capela, também o encontramos atribuído ao sochantre nas contas de cargo e quitação de 1617 do paroquial Prgatense, quando se refere às “chançonetas que faz e canta (entende-se o sochantre), na referida igreja a Páscoa de Natal e o Corpus Christi”.

A prestação deste ofício a partir da segunda metade do século XVI realiza-se mediante oposição presidida pelo mestre de capela, após convocação de editais colocados nas igrejas mais importantes da Andaluzia e de Castela, tendo por obrigação o cuidado de os meninos do coro e a adição de uma capelania na casa dos vinte anos, para a qual o requisito essencial do requerente era apresentar o registro da purificação de seu sangue.

Tal era o cuidado do cabido catedrático na eleição do cargo de sochantre, e tão grandes suas exigências quanto à qualificação musical de seus titulares, que os capitulares não hesitaram em estender o prazo dos editais para escolher entre um amplo leque, nem no desenvolvimento da oposição, deixar a vaga deserta quando os interessados não fossem do seu agrado. Esta situação repetir-se-á várias vezes nos últimos cinco anos do século dos quinhentos.

### 3. OS CAPELÃES DOS VINTE

Os doze “*capelães do coro ou dos vinte e poucos anos*”, sentados nas cadeiras baixas, seis em cada coro, constituem o grupo clerical sobre o qual recai a obrigação da assiduidade do canto nocturno e diurno, ocupando as habituais ausências de dignidades e cônegos, muitas vezes ocupadas nas delegações capitulares fora da cidade, acompanhando o prelado ou na resolução de outros assuntos (Cruz, 2016). Cabildo e *twentyneros*, juntamente com os sacristães e meninos do coro, todos sob a direção do sochantre, compunham o coro da catedral que interpretava o canto gregoriano nos ofícios diários.

Na opinião do professor Sancho, a sua origem poderá encontrar-se em meados do século XIII entre o clero da catedral que Afonso X cita como “*alumni chori*”, denominação pela qual também poderiam ser designados os meninos do coro em tão precoce data 16. Os seus componentes eram vinte, pois uma ordenação capitular, provavelmente da segunda metade do século XIV, impediu que o seu número ultrapassasse esse número. Em 1426 já apareciam com o nome de “capelães de coro”, aos quais era atribuído um *maravedí* diário para assistir às matinas durante a Quaresma deste ano, e nomeados como “capelães de vinte anos”, em número de doze, desde 5 de março de

1462, já assumindo a responsabilidade do louvor divino numa das horas mais intempestivas do ofício divino, quando a ausência de iluminação ou calçada nas ruas significava um grande sacrifício e por vezes um empenhado passeio de aventura à noite. Assim, os capelães inválidos ou convalescentes solicitam a licença ao conselho que os dispensa de assistência neste momento, obrigando-se a procurar a pessoa que cumpre no seu lugar. Tal é o conteúdo do pedido de um capelão na casa dos vinte anos em julho de 1596, mês que convida às saídas noturnas, “no qual ele diz que, devido ao dano notável que o vigia causa em seus olhos, os médicos lhe disseram que ele vai perdê-lo muito depressa vindo às matinas à noite” (Sancho, 1988).

A provisão dessas capelarias deu-se por meio de oposição, após convocação pública por editais em que se inseria a demanda expressa da boa voz dos aspirantes. Findo o prazo de apresentação dos candidatos, o sochantre examinava a sua aptidão para a aula de canto, a sua capacidade de interpretação do cantochão e a sua capacidade de leitura, passando posteriormente à eleição por voto secreto. Feito isto, e conforme os estatutos da catedral, estas capelarias foram concedidas pelo concelho a pessoas que não tivessem sangue de mouros nem de judeus, descendentes de velhos cristãos, limpas de todas as impurezas, conforme o estatuto de asseio. , de boa vida e representatividade.

Outras vezes, a capelania vaga era dividida em duas metades e o conselho a entregava a dois meninos do coro, recompensando assim sua comprovada proficiência nas tarefas de seu ofício. Quando surgia uma nova vaga, cada um era preenchido com a outra metade, assumindo assim individualmente a titularidade de toda uma capelania.

É comum um cantor da capela de música servir como capelão na casa dos vinte anos como complemento de sua mesada financeira. Por outro lado, as vagas ou ausências do sochantre são preenchidas pelo cabildo um capelão na casa dos vinte anos bem dotado para o cargo. Outras vezes, além da obrigação de cantar no coro e cumprir as tarefas da liturgia que lhes são confiadas, assistem à fiscalização de obras ou à cobrança de certas obrigações fiscais, encomendadas pelo conselho. No caso de Martin Rubio, capelão de vinte a cada ano na última década do século XVI, vem aos povos da Serra de Córdoba ajudando um cônego na arrecadação do dízimo dos carneiros estremenhos (López Rider, 2018).

Sem poder falar nesta época de um "arranjo" para a maior solenidade das cerimónias de culto, as fontes medievais fazem referência constante aos cantores, enumeram os livros que contêm as melodias litúrgicas, ou evidenciam a atitude diligente dos responsáveis pela sua prestação , bem como o zelo pela sua manutenção e cuidado.

#### 4. OS PRIMEIROS TESTEMUNHOS DO REPERTÓRIO GREGORIANO

Entre os testemunhos musicais mais antigos que chegaram até nós no arquivo da Catedral de Córdoba, podemos citar um fragmento da liturgia do Sábado Santo, composto por um *Glória* relacionado com o dos *Cunctipotens Genitor Deus* Missa do Gradual Romano, e um *Aleluia* com

um verso que apresenta a mesma melodia gregoriana coletada no *Liber Usualis* após a Epístola deste dia. A sua notação parece aquitânia, *em campo aperto* ( Catedral, 1976) , ou seja, apenas o texto escrito no pergaminho em branco, com os primitivos signos musicais ou neumas nas sílabas, sem guias, tetragramas ou pautas que mais tarde servirão para anotar a melodia. Poderia mesmo ter feito parte dos impedimenta do clero que se fixou em Córdoba depois da conquista, depois de acompanhar as mesnadas de Fernando III, e sua origem bem poderia ser colocada no *scriptorium* de um dos grandes mosteiros castelhanos.

## 5. O CORPO

Um testemunho de singular importância na evolução da música na nossa cidade encontra-se em 1365, “quando o bispo, deão e concelho concedeu a Vasco Afonso, vassalo do rei e vizinho na colação de Santa Maria, uma capela na Sé para sepultar dele, Mari García, sua esposa e seus descendentes, expressando a vontade de celebrar uma procissão solene e outros serviços religiosos no dia de Santa María de Marzo, tocando órgãos ” .

Mesmo significando a primeira alusão que encontramos referente a este instrumento tão intimamente relacionado com a solenidade do culto, não o consideramos explicativo de um acontecimento isolado, mas sim a confirmação de um costume bastante arraigado de solenizar os serviços religiosos dos mais dias importantes com a música dos órgãos, assumindo desde cedo a presença deste instrumento e a sua relação indissolúvel com o culto no primeiro templo cordovão.

É óbvio que a existência destes instrumentos implica a necessidade de um staff para os atender, reunindo oficiais tão diversos como o tocador, o mestre artesão que os constrói e decora, -usando a terminologia da época-, bem como os indivíduo que opera o fole, mais tarde referido como o “tonador de órgão”.

A primeira referência ao organista da catedral é bastante reveladora, quando o livro de cabildos de 7 de setembro de 1461 «dá esmola a Juan Ruiz de Cárdenas, tocador (assumimos que dos órgãos), de tudo o que devia desde o I alugado das casas que tinha em Las Cabezas”.

Outros testemunhos serão ambíguos ou designarão diferentes tarefas com os mesmos termos, como ocorre ao mencionar em 1493 o "maestro Vincencio, organista que fazia os órgãos", para nomear o organeiro, como diríamos hoje, que constrói os órgãos de a catedral, quando na realidade se trata da conclusão de dois novos órgãos de grande porte e outros dois de pequeno porte instalados no coro, com a máxima satisfação do concelho.

Nestes anos de fin de siècle temos também notícia da construção de um órgão para o mosteiro de Santo Domingo de Scala Coeli, obra levada a cabo pelos “organistas” - aqui encontramos um novo exemplo da utilização do termo que designa o tocador, ao invés do organeiro que nomeia o arquiteto-, Cristóbal Lucas e Diego Fernández, moradores de Córdoba (Ocampo, 2009).

No entanto, uma ordem capitular de 1500 usa o termo "fabricantes de órgãos" para designar os oficiais que tocam esses instrumentos, um substantivo que as fontes usam de forma intercambiável para nomear a pessoa responsável por sua conservação.

A segunda metade do século XVI abre com o aumento salarial do organista Gaspar de los Reyes. Era seu dever tocar órgão na missa e nas vésperas de todos os domingos, exceto do Advento e da Quaresma, todas as festas de guarda e festas que têm procissões, as missas aos sábados dedicadas à Virgem, as pomadas que são cantadas no coro aos sábados da Quaresma, matinas, octavares solenes, dias de procissões gerais onde está o concílio, e as primeiras vésperas das festas solenes. No que diz respeito às procissões, destaca-se a sua presença no "dia de Corpus Christi tocando o pequeno órgão que nela se leva". Além disso, os dias que forem de comércio de órgãos, terão o cuidado de abrir antes do início da manhã e da tarde (Laguna, 2001).

Ele também foi obrigado a encontrar uma pessoa para cantar o órgão, pagando seus honorários em nome do conselho. Ainda que seja um elemento essencial para a execução destes moínhos, a documentação não inclui até data bastante tardia o indivíduo que opera o fole, cujo nome é Fernando de Écija, mandatado pelo Provisor em 1507, além da entonação dos órgãos da comida das lâmpadas do templo.

Um testemunho muito interessante que nos ilustra sobre a prática musical da época, sobre um assunto tão debatido como a suposta interpretação da polifonia acompanhada por instrumentos, é perfeitamente satisfeito pelos estatutos da Catedral de Córdoba ao ordenar "os organistas que seguirão o ordem que o mestre da capela lhes dê naquelas coisas que o órgão e os cantores têm de tocar e cantar alternadamente, não o fazendo". Assim, o órgão se alterna com os cantores interpretando a polifonia, embora em ordem capitular de 1583 fica claro que "ao dizer os versos dos salmos, hinos, magnificat, oferenda e comunicado que em dias de festa solene costuma tocar o órgão ou os menestréis, ficou acordado que o sochantre sempre diga tais versos e outras coisas que o órgão ou menestréis tocam, e cantam-nas submissamente voce, para que se entenda o coro, entrando junto com o órgão ou menestréis" (Laguna, 2001).

De acordo com essas evidências, é fundamental estudar as fontes e ser extremamente cuidadoso nas versões atuais de polifonia acompanhada de instrumentos, que soando com primorosa beleza e bom gosto, poderiam mascarar a inteligibilidade dos textos. religiosa, contrariando o princípio estético renascentista do papel da música como veículo de transmissão da palavra cantada de Deus.

Claro, não temos conhecimento da música de órgão que foi executada em Córdoba. Podemos apenas referir alguns costumes seguidos na execução do órgão no ofício: até 1581 era comum que o órgão soasse no *Glória* e no *Credo* da missa. A partir deste momento, essas peças do ordinário são proclamadas pelo coro de canto gregoriano. Novamente esta prática será recuperada no final do ano seguinte.

Do final de 1563 até 1596, ano da morte de Gaspar de los Reyes, a Catedral de Córdoba terá dois organistas que tocarão o órgão em turnos durante semanas.

Quanto aos testemunhos da época sobre o instrumento em centros populacionais do reino de Córdoba, na igreja paroquial de Santa María de la Asunción de Priego de Córdoba encontramos o organista Pedrazas acompanhando um funeral fúnebre em janeiro de 1584 .

Uma década antes, Beltrán de Liarte ocupava o mesmo cargo na igreja paroquial de Assunção e Ángeles de Cabra (Córdoba), com um salário anual de 64 alqueires de trigo, e três anos depois os documentos registram o pagamento dos seis homens que carregavam o órgão na procissão do Corpus.

Embora não tenhamos estes núcleos paroquiais com fontes anteriores ao último terço do século XVI, supomos a implantação do órgão nestas localidades bem mais antiga, pois em núcleos como Loja e Alhama, localidades da diocese de Granada, que foi o último a ser estabelecido, encontramos dados de 1514 (Jimenez, 1995).

## 6. OS CORISTAS

Passam os anos das duas últimas décadas do século XIV, período em que as crônicas régias celebram o esplendor da música nas diversões da corte, mas aparentemente bastante inférteis em termos de frutos de criação sonora nos reinos peninsulares, quando pouco a pouco o embrião da primitiva organização musical desenvolve-se na catedral de Córdoba, posta ao serviço do culto nas sumptuosas cerimónias concebidas na mentalidade gótica.

Assim, em novembro de 1386, o município estabeleceu a forma de pagamento a Alfonso Fernández "que mostra os meninos do coro" , o que atesta a presença do grupo humano mais jovem em idade da instituição musical da catedral e protagonistas de papéis simples na interpretação de polifonia.

Os documentos apresentam grande confusão quando se referem a esse grupo de crianças, pois usam a mesma terminologia indistintamente quando apontam para aqueles que têm a missão de servir como acólitos, encarregados dos incensários e outras funções no altar, do que quando se referem a quem interpretam as vozes superiores da polifonia, denominadas seis, cantores ou infantes de coro em algumas catedrais. Estes últimos são os referidos, na opinião do Padre Samuel Rubio, pela expressão "que é obrigado a mostrar os seis meninos do coro", anteriormente indicada nas fontes cordobesas, e que também encontramos na catedral de León em 1548 ao listar as funções do mestre de capela (Mancilla, 2013).

O número de meninos de coro destinados ao canto sofreu variações ao longo do tempo: dois até meados do século XV, quando passou para quatro; novamente os documentos voltam a enumerar

dois até maio de 1482, quando se recebe um terceiro, número que volta a aumentar para quatro no primeiro quartel do século XVI.

A responsabilidade por eles desde a sua implantação até ao início do século XVI esteve nas mãos do sochantre ou cantor referido por fontes como o "mestre dos moços", que lhes cedeu um quarto em casa própria, cuidou da alimentação, vestuário e esmero na higiene pessoal, com a obrigação de ensinar-lhes a moral, a doutrina cristã e os bons costumes, ler e mostrar-lhes os dotes musicais do cantochão e do órgão, nas aulas diárias matinais e vespertinas. Para a sua manutenção e limpeza o mestre recebia cada mês e por cada um, e um alqueire de trigo. Assim, "no dia 10 do mês de maio (1482) o deán e cabildo recebeu um pequeno criado, que se diz García, para servir no choro como cantor, e os senhores enviaram-lhe um alqueire de salário a cada mês de trigo e sessenta como cada um dos outros meninos que está a cargo de Pero Fernández, sochantre, e que está a cargo dele como semelhante aos outros dois meninos, e onde o ouvem e o recebem" .

Há circunstâncias excepcionais, como a extrema pobreza dos pais, em que a criança não estava sob a tutela de seu mestre, mas vivia sob o teto familiar e com seu modesto salário contribuía para o sustento da casa paterna. Tal é o mandamento da Ata Capitular de 27 de março de 1523, que concede "a João, menino do Coro, o alqueire de trigo em três reais que lhe dão de salário cada mês e ele está na casa de seu pai e não em casa. do professor e isto pela pobreza e necessidade que tem o pai" .

O desempenho das funções destas crianças relacionadas com as tarefas de ajuda ao altar e ao coro, a par do importante papel desempenhado na prática da polifonia, é notório neste testemunho de setembro de 1548: "hoje, falando no bom serviço do Coro e como faltam crianças que cantem com o órgão, -ou seja, que cantem a polifonia-, concordaram que quatro crianças sejam designadas como cantores, e que sejam obrigadas a servir no ofício de responseros para um mês, e outro de incensários, para que se alternem, e que além do salário de cantores, ganhem o salário do ofício que exercem nesse mês (de responseros, incensários, camarins e livreiros)".

A necessidade destes rapazes torna-se mais peremptória na tribuna durante as faltas agudas que frequentemente rondam a capela, como a referida numa convenção capitular de Dezembro de 1550: "Hoje, pela grande necessidade que há na Coro Assim, para servirem os ofícios, como cantores e músicos no facistor porque não viam típles, acordaram, depois de verem muitas outras conversas perto dele, que Alonso de Vieras, mestre da Capela, se encarregasse de todos os jovens do Coro que ele possui, e ensinei-os a cantar e ler e os outros que são necessários, para que não faltem no serviço do coro" (Ruiz Vera, 2017).

Desde a sua instituição na igreja cordovesa, as fontes reiteram o interesse e a preocupação do concelho em tirar partido das suas aprendizagens, nomeando mesmo alguns delegados encarregados de acompanhar o bom andamento dos seus estudos: "falando sobre como o professor de jovens de O coro aproveitaria mais Para ensinar os ditos jovens a cantar e ler,

combinaram que cada mês um beneficiário deveria estar lá nas tardes para ver como se faz, e para este mês de janeiro nomearam o racionero Alfonso Ruiz Moyano ” .

Desde o segundo quartel do século XVI, a tutela das crianças destinadas ao canto recairá sobre o mestre de capela, responsabilidade que por vezes será causa de grandes conflitos na estabilidade do magistério de capela, originando, no pior dos casos, a renúncia do professor e a vacância de seu lugar. Para o desempenho da tarefa ingrata, uma importante soma econômica foi adicionada ao seu salário para a manutenção, vestuário e limpeza das crianças.

A partir de 1563, mais uma vez, destaca-se a obrigação do mestre-de-capela de ter dois meninos com boas vozes. Por outro lado, neste momento as funções dos garçons do coro e dos cantores aparecem perfeitamente delimitadas nos documentos, além de seus cuidados, a obrigatoriedade do exame de sangue para tomar posse da praça e da vestimenta litúrgica, opaca e sobrepeliz da qual eles se vestiram para o seu serviço. Assim ficou estipulado em dezembro de 1563 ao apresentar “Pedro de Blancas, mestre dos moços, moço para o serviço do Choro, e suas outorgas confiadas a mim, o racionador Melchior de Pineda, para que veja as informações de velho cristão, e se for bom, eles dão por certo e mandam dar uma opa e sobrepeso” .

Em 3 de setembro de 1577, a terminologia "seise" foi usada pela primeira vez na Catedral de Córdoba. Mais uma vez foi a falta de voz aguda que obrigou o conselho a procurar o serviço de crianças que cantassem esta tessitura perante a tribuna. Quase um mês depois, Jerónimo de Alarcón, contralto encarregado pelo município de procurar cinco crianças nas terras de Castela, regressou a Córdoba acompanhado “dos cinco rapazes bem formados que trouxe de Castela para seis desta igreja. E tendo cantado na presença dos referidos senhores, foi determinado que Jerónimo de la Cueva, mestre da capela, os encarregasse de sua casa para que lhes ensinasse o que era necessário para o serviço do atril e lhes fornecesse comida e roupas e outras coisas. outros necessários”.

Além da eloquência do que até aqui foi afirmado pelo documento, acrescenta que “escreve a Sevilha, manda a ordem que se faz naquela igreja no governo dos referidos mochachos e que serviço prestam na igreja e que eles estão vestindo, com o que mais for necessário próximo a ele” Parella Rubio (2005). Claro, a catedral de Sevilha no governo dos seis tinha muito a aconselhar o conselho cordovo, guia que guiou muitas catedrais na Espanha quando tiveram que enfrentar uma iniciativa inédita, por isso os costumes e a organização da catedral são caracterizados por sua grande mimetismo.

Para diferenciar os seis dos meninos do coro, eles se vestem de batina vermelha e os de batina roxa. De qualquer forma, em Córdoba observamos que a presença dos seis está relacionada com a falta de vozes agudas. Satisfeita a necessidade, provavelmente pelos problemas e dores de cabeça que o conselho das crianças, que não são estranhas, a recusa do mestre de capela em aturá-los, os documentos desses pequenos cantores param de falar. Novamente no final de 1596 surge a preocupação de assumir o controle dos seis, depois de quase quinze anos em que as fontes se

calam sobre sua presença. A razão desse interesse poderia ser encontrada na idade avançada de pelo menos um dos múltiplos titulares da capela e na impossibilidade de prover a praça sem produzir a vaga.

Na primeira década do século dos quinhentos, embora o Professor Sancho faça alusão a testemunhos do início do século XV, as atas registam anualmente até 1562 as passagens para a Festa dos Inocentes ou São Nicolau, uma celebração cativante que tem as suas raízes na Idade Média e intimamente ligado ao grupo dos jovens.

Entre os filhos do coro foi escolhido o mais novo para bispo, que, usando mitra e báculo, parodiava o verdadeiro bispo, subia ao coro com seus companheiros, que agiam como cônegos, rezavam zombeteiramente em imitação da hierarquia eclesiástica, um cerimônia não isenta de incidentes e escândalos que custaram ao protagonista mais de um castigo.

Finalmente, as disposições do Concílio de Trento proibindo tudo o que fosse irreverente nas igrejas puseram fim em 1563 a esta celebração medieval.

Outra festividade celebrada ancestralmente pelos meninos coristas era a de Corpus Christi, na qual enfeitados com guirlandas cantavam e dançavam diante dos altares que enfeitavam o percurso do Santíssimo Sacramento. Na mesma festa também somos apresentados em um mandamento do capítulo de 1555 cantando as canções natalinas, bem como cantando e recitando os "hors d'oeuvres na noite da Páscoa no Natal" (Noone, 2006).

## 7. A CAPELA DA MÚSICA

Até ao momento, com recurso a documentos que mal ultrapassam a primeira metade do século XV, registamos a existência no primeiro templo cordovão dos cargos e grupos que constituem a organização musical catedralícia mais elementar, ou seja, o que mais adiante veremos conhecida como «Capela da Música», embora este nome como tal não apareça nas fontes cordobesas até 1455 num texto já discutido.

Seguindo o padre Samuel Rubio, esta denominação vem do latim medieval "cappa". No palácio dos reis merovíngios deu-se o nome de "capela" ao oratório onde se guardava uma relíquia da *capa* de São Martinho de Tours.

A música era chamada de "capela" para ficar ou sala de aula do templo onde aconteciam os ensaios musicais (Parella Rubio, 2005).

O mesmo significado do termo é encontrado em Córdoba em 1450, quando "o conselho ordenou que ninguém, em todo o nobre corpo da igreja (ampliação de Al-Hakan II), se atrevesse a ensinar qualquer pessoa a cantar cantochão, mas sim na escola geral onde o referido concelho tem o seu professor principal, na capela costumeira onde o referido professor beija os jovens .

Novamente a mesma voz, usada com o significado de local de ensaio ou estudo, aparece pouco tempo depois em um acordo capitular ordenando “que os meninos do coro vão continuamente duas vezes ao dia para levar sua lição à capela de Alfonso Ruiz, cantor, seu professora ...”.

Por extensão, a capela passou a designar o grupo de músicos encarregados de cantar ou tocar, com todo o relativo acompanhamento de canto, papéis musicais, instrumentos, indumentária e insígnias, ao serviço da igreja e para interpretar a polifonia nas celebrações de adoração.

Todos os testemunhos que apresentamos até agora apenas reafirmam o estabelecimento da capela de música da Catedral de Córdoba nos anos da primeira metade do século XV, documentando com amostras muito eloquentes a inveterada prática musical que serviram nesta Igreja, isto é, a interpretação da "canção do órgão" nas celebrações cada vez mais luxuosas da liturgia romana.

É certo que a instituição musical cordobesa não teve até 1563 um regulamento que regulasse todos os aspectos organizativos e operacionais, recolhidos num corpus estatutário, circunstância não necessariamente essencial para o cumprimento estrito das suas finalidades, pois como afirma o Padre Rubio, eram semelhantes em quase todas as catedrais e transmitidas oralmente.

Uma vez atravessado o período de transição que nos leva das inquietações experimentais da *ars nova* aos momentos de serenidade clássica preconizados pelo Renascimento, que constitui a chamada Idade de Ouro, e que não é senão a época de maior exuberância da criação musical que a Espanha conheceu ao longo de sua história, onde se consolidou e desenvolveu as grandes formas musicais polifônicas. Consequentemente, esta atmosfera geral de impetuosa vitalidade criativa na música espanhola vai exercer uma enorme influência nas nossas capelas catedrais, ainda mais do movimento cisneriano de reforma da Igreja Hispânica, que vai propiciar uma maior solenidade no culto. Para isso, vale-se especialmente do poderoso valor da música como veículo de transmissão da palavra e da doutrina religiosa, ao mesmo tempo que serve para engrandecer as suntuosas cerimônias litúrgicas.

Este contexto permite-nos compreender a evolução da organização musical na catedral de Córdoba ao longo do século XVI, cujos elementos fundamentais deixamos perfeitamente delineados momentos antes de comediarmos o século anterior.

Da mesma forma que a cultura desde a Alta Idade Média se refugia e cresce no calor da vida monástica, a música espanhola do Renascimento vai sendo cultivada e atinge seu mais alto grau de esplendor sob as abóbadas de catedrais, mosteiros, igrejas colegiadas, fundações eclesiais, fomentadas pela criação, aperfeiçoamento e evolução no seu seio de uma organização de profissionais (professores, cantores, sochantres, meninos de coro, vigésimos, capelães de coro, menestrelis e organistas) de manutenção dispendiosa, só possível em escolas com uma grande capacidade econômica.

A prolífica criação musical que se manifesta através de compositores e escritores, mais do que nos salões régios, tem a sua génese na Igreja, pois, com exceção do organista Antonio de Cabezón, nenhum dos grandes músicos da época se formou no azáfama palaciana, mas sob os ensinamentos dos templos das catedrais.

Na Espanha renascentista, as catedrais constituirão as entidades jurídicas economicamente mais importantes da cidade e jurisdição em que tiverem a sua sede, tanto pelos bens e rendimentos que detêm, como pelos seus enormes privilégios seculares. É esta capacidade financeira que fomenta a criação de instituições musicais cada vez mais bem dotadas e a luta entre umas catedrais e outras para atrair os mais excelentes professores, ter os melhores cantores e os mais qualificados grupos de menestréis, como forma de ostentar a sua supremacia e prestígio espiritual e económico, o que, por outro lado, exigia um aperfeiçoamento profissional dos ministros desta arte. Estas mesmas preocupações de dotar o primeiro templo cordovão de uma organização musical digna da sua categoria e de emular o melhor do seu tempo, estão presentes na documentação capitular ao longo do século XVI.

O primeiro templo cordovão é neste momento um dos mais importantes de Espanha devido ao crescente poder económico que se traduz em substanciais rendimentos. A riqueza económica da sua fábrica e da chamada mesa capitular assenta nos inúmeros imóveis rústicos e urbanos, bem como na percepção de volumosas rendas para diferentes concepções, o que permite desde muito cedo a consolidação de uma capela musical bem dotado de todos os elementos necessários, cujo desenvolvimento e evolução vamos tentar abordar.

Em 1563 ocorreu um momento importante na evolução posterior da capela de música da Catedral de Córdoba: o aumento dos recursos financeiros para sua provisão e a regulamentação das regras de seu funcionamento incorporadas em um corpus estatutário. Estas circunstâncias não deveriam ser alheias às orientações do Concílio de Trento e à própria prática musical nas catedrais hispânicas.

## 8. OS MESTRES DA CAPELA

A primeira vez que encontramos o título de "mestre de capela" em nossa catedral é em 12 de novembro de 1515, quando "Martín de la Fuente, mestre da Capela e dos jovens, recebe mil sra. e oito alqueires de trigo de sua salário "por três meses .

Este personagem, considerado por Saldoni um discípulo da Universidade de Salamanca (Mitjana, 1918) , toma posse como cantor e professor dos jovens, -função que já encontramos referida antes do sochantre ou cantor-, em 5 de setembro , 1505, com a obrigação de "Deixá-lo ensinar cantochão e canto de órgão" pelo qual recebe um salário de três mil maravedis, além do subsídio por cantor que ascende a 6.000 mrs. e dois amendoins de trigo a cada trimestre. Morreu nos primeiros dias de novembro de 1522, ao pagar 30 reais a um mensageiro que vai a Guadalajara chamar um cantor

"para ser o professor da Capela desta Igreja", cujo nome não sabemos. O mensageiro não deve ter chegado a um bom acordo com o cantor anônimo, porque no início de janeiro do ano.

A seguir, o conselho manda procurar pessoas habilitadas para se oporem à vaga do magistério, testemunho que se refere à primeira chamada de oposição conhecida para o preenchimento de um cargo na área da música (Ruiz Vera, 2017). A organização musical não é descurada durante o tempo que decorre até à cedência do lugar por um novo reitor, já que a direção do mesmo é assumida pelo capelão Juan de Castro.

Proveniente de Granada, o padre Luis de Can de Roa foi nomeado "pelo cantor e mestre da Capela desta igreja" em meados de janeiro de 1523 com um salário de 20.000 mrs. e quatro amendoins de trigo (medida que valia 12 alqueires em Castela), com a obrigatoriedade de "ensinar a cantar os benfeitores, capelães e meninos de coro" em duas sessões diárias, frequência de coro e direção de capela "Todos os domingos, festa e sábado de Nossa Senhora" .

Por pouco desempenhou o seu ofício de professor Can Roa, pois nos primeiros dias de Fevereiro está a dar aulas ao cantor Pedro de Vega com as mesmas responsabilidades do seu antecessor. Embora o musicólogo máлага Rafael Mitjana indique a marcha a Valência do maestro Can de Roa três meses depois de assumir o cargo em Córdoba, a Ata Capitular de 14 de abril dá notícia de sua morte depois de ter feito seu último testamento no Hospital de San Sebastián, pedindo para ser enterrado no Corral de los Muertos (hoje Triunfo de San Rafael de la Puerta del Puente) onde foram enterrados os pobres deste hospital.

Sem mediar outras circunstâncias anteriores e sem conhecer o destino de Pedro de Vega, cantor que deixamos no cargo de professor, em 30 de dezembro de 1524 o conselho ordenou a afixação de editais de oposição ao magistério de uma capela vaga, expressando a condição de que ser hábil no "canto de órgão e contraponto", especificando a disposição da praça para o próximo dia 15 de fevereiro e a dotação econômica de 20.000 mrs. e 4 amendoins de trigo anuais.

Dois dias antes do final do período previsto, toma posse Álvaro de Cervantes, professor da Catedral de Granada, com a condição de ensinar cantochão, canto de Órgão e contraponto a todos os beneficiários, capelães, sacristãos e meninos de coro desta igreja, para a qual estão firmemente estabelecidas as funções do cargo de mestre de capela, exceto o trabalho compositivo (Adán, et al., 1998) .

A convivência paciente e difícil com alguns arruaceiros da mesma idade e sob o mesmo teto deve ter sido estranha à sua partida em 1529, tentando remediar as travessuras e diabólicas dos meninos do coro que na maioria das vezes assustavam as musas perturbavam os paz do professor, quebrando até sua saúde se não encontrasse um destino mais tranquilo.

O bispo e o conselho voltaram a convocá-lo em maio de 1530, pelo seu considerável valor e "porque será muito útil honrar o coro e arranjar os cantores", isentando-o desta vez da guarda

dos jovens que se encarregam de o capelão. A relação do professor com a Câmara deve ter causado alguns desentendimentos, pois em 1531 pediu licença para regressar a Granada, desejando-lhe os capitulares "que viesse em boa hora" .

A ausência de Álvaro de Cervantes é preenchida pelo seu irmão, o padre Alonso de Vieras, professor a quem o concelho recorrerá mais duas vezes para preencher outras vagas, personagem a quem as fontes documentais atribuem pela primeira vez, em novembro de 1538 , o criador da obra de um mestre de capela na catedral de Córdoba, isentando-o por quinze dias de alguns encargos "para fazer certas canções para a noite da Natividade de Nossa Senhora. Senhor Jesuchristo", verificando-se assim a transição nas funções do magistério de mestre cantor para mestre compositor.

Sem dúvida, a figura que mais interesse desperta naqueles que ocuparam a profissão docente cordobesa na primeira metade do século XVI, é aquela que aparece nomeada nas fontes pelo breve sobrenome "Morales", que poderia ser o grande polifonista Cristóbal de Morales para realizar, ainda que brevemente, o ensino na Catedral de Córdoba.

Sabe-se a lacuna em sua biografia, entre 1531 quando deixou a Catedral de Plasencia (Stevenson, 1993), e 1535, data de sua entrada na Capela Sistina de Roma, e sendo em 12 de março de 1532 quando aparece ocupando a endereço da capela de Cordovão um certo Morales. A 2 de Dezembro de 1532, a Câmara concede licença "para que os cantores se desloquem a Marchena para uma festa que a Casa costuma fazer por festa da Purificação de Nossa Senhora" . Anos depois, após sua estada em Toledo, Maestro Morales passou alguns anos em Sevilha e Marchena a serviço do Duque de Arcos. Pela sua origem sevilhana, já mantinha relações com o Duque de Arcos antes da sua estada em Córdoba? Não quero arriscar nenhuma conclusão deste fato.

Antes de 20 de outubro de 1533, Morales deve ter pedido uma licença da qual não voltou, pois o ato deste dia ordena que seja pago pelo tempo que cumpriu, descontando o tempo da licença da qual não voltou.

Mais uma vez, Alonso de Vieras exerceu ininterruptamente o magistério até 10 de junho de 1556, quando com a chegada de Rodrigo de Ceballos ao templo cordovão encontramos a extraordinária circunstância de dois mestres de capela governarem a instituição, anomalia que se resolveu em 1557 destituindo Vieras do púlpito, "vendo o inconveniente de ter dois mestres Capilla" . Ceballos exerceu a profissão de professor em solidão até 1561, quando assumiu o cargo de professor da Capela Real de Granada (Cacace & Gonzalez Lopez, 1994).

Diego Jiménez o sucede na vaga, que mal fica por cinco meses , pois novamente reencontramos o professor Vieras ocupando interinamente em 26 de fevereiro de 1562 . Após um breve período de pouco mais de três anos no magistério da capela de Andrés de Villalar e novos parênteses provisórios do maestro Vieras, a capela da música foi assumida em 1567 pelo granadino Jerónimo Durán de la Cueva, cujo mandato remonta ao primeira década do século XVII.

## 9. OS CANTORES

Durante estes anos de consolidação e definição das funções do magistério na catedral cordobesa, assistimos também à consolidação e maior protagonismo da figura do cantor, como nos revelam os testemunhos contemporâneos. Assim, no início do século XVI, o concelho concedeu "40 reais a Baltasar, cantor, para que trouxesse as suas roupas de Sevilha (e) desse assento no seu estado". Há também personalidades como Antón de Lucena que são recompensadas pela autarquia por "por vezes virem ao Coro cantar com os cantores" .

O município tenta levar por um caminho melhor o comportamento despreocupado e festivo de alguns cantores como Antón García, a quem cada ano vão pagar 9.000 mrs. e três cahíces de trigo, "com a condição de doravante residir no coro e não até hoje, e viver honestamente, não passeando de noite nem de bodas, a não ser como clérigo" (Ros-Fábregas, 1998).

A primeira alusão à tessitura de uma voz é de 1512 em que atribuem ao referido "Antón García, cantor de Las Posadas, bermejo, tiple, seis mil sra. e dois amendoins de trigo, pagos por terços do ano, porque o Coro cantou e homenageou o Coro e porque era pobre..." (Rubio, 1969) . Além de dar notícias de sua origem, fisionomia, qualidade de voz e situação econômica, no texto podemos intuir a atitude de advertência de o conselho para evitar a ausência do tiple, dada a escassez deste registo vocal. Por outro lado, a expressão que "honra o Coro" e outras frases da mesma ideia expressas anteriormente no documento capitular, são um reflexo disso mentalidade reformista em relação ao culto, que começou com os Reis Católicos. A voz do contrabaixo, como era chamado na época o contrabaixo, está documentada por volta de 1518, assim como o contralto e o tenor em 1524.

Mais uma prova do tão discutido papel dos instrumentos na música da época, substituindo uma das vozes da polifonia, encontra-se em 1557 , pois "dada a falta de contrabaixo na Capela da Música, mandaram comprar um fagote que pode ser usado como contrabaixo, e assim por enquanto se supre a falta que existe, enquanto não se encontra voz" (Verdu, 2019). O instrumento não era necessário, porque em um mês encontramos nos atos do capítulo a solução do problema com a incorporação de um contrabaixo, o que nos dá uma ideia do problema premente de escassez de certas vozes que as catedrais tiveram que enfrentar .

## 10. OS MINISTÉRIOS

Durante o ensinamento de Álvaro de Cervantes, concretamente na noite de Natal de 1527 segundo fontes, a capela de música da nossa catedral contou com a presença de um grupo de menestrais para a solenidade maior da liturgia da Natividade. Quatro meses depois, por proposta do bispo, o conselho decidiu contratar um dúctico de menestrais "para a honra da Igreja" . Além do fato de que seus salários seriam pagos metade pela fábrica e a outra metade entre o cabildo e o bispo em partes iguais, nada mais acrescenta a relação do acordo, mas podemos intuir um

conjunto formado por pelo menos três shawms (tiple, alto e tenor) e um sackbut, instrumento que desempenharia a função de contrabaixo.

Nem um ano permaneceram estes menestrais ao serviço da catedral, desde a fama de briguinhas que se atribui a estes instrumentistas; uma série de palavras um tanto picantes no refrão contra algum capitular; O desprezo pelo conselho e a desvalorização de seus membros em relação aos da capital de Sevilha, tem como consequência sua demissão forçada: “Neste dia foi proposto no conselho o desprezo que os menestrais tinham dentro do Coro, dizendo soberba palavras, e que ele não tinha nada a ver com o conselho, e que os cônegos de Sevilha, etc. E todos os senhores votaram pela demissão, dada a lista dos senhores que eram deputados, eles deram, que a vontade de Sua Excelência foi isso ” .

Não os voltaremos a encontrar na catedral cordobesa até fevereiro de 1550, quando com a unanimidade do conselho "receberam Diego López de Mora, seus três filhos e Juan Baptista, seu sobrinho", obrigando o chefe do grupo "a sempre tem dois que batem sacabuxa, de modo que há sempre cinco menestrais." Mais uma vez os documentos se comportam de forma sovina, negando a relação dos restantes instrumentos, pelo que supomos que fossem shawms, embora se saiba que estes oficiais tocavam mais mais de um instrumento, como a corneta ou o baixo.

Novamente no final de agosto de 1551 o grupo de altos menestrais foi novamente despedido, com o grupo de Diego Rodríguez e seus Companheiros no Natal de 1554 96 . A partir deste momento os instrumentos estarão presentes na Catedral de Córdoba com um caráter estável, até que os diferentes confiscos eclesiásticos da primeira metade do século XIX puseram fim à sua organização musical.

A capela dos menestrais constituirá um grupo diferenciado do que se denomina capela da música, inclusive com local de ensaio próprio, participação privativa em festas, apostilas e repertório próprio, professor próprio, ainda no início da período barroco. , que costumavam ser os mais velhos ou os mais bem dotados e a quem deviam manter “grande respeito e obediência” (Verdu, 2019).

Os menestrais eram obrigados a tocar no coro na missa, nas primeiras e segundas vésperas, e nas procissões de todos os dias de festa, além das solenidades que não eram consideradas dias de festa. Também têm o dever de servir nas procissões gerais onde o concelho possa, nas matinas de Natal todos os dias e nas festas contidas no Cerimonial do Coro e todas as vezes que o bispo e o conselho mandarem.

A professora mandava que cada instrumento tivesse que tocar no escritório, fazendo sem colocar desculpa, sem soar ou afinar pudiendolo enquanto envolviam o órgão ou cantavam os cantores.

Todas as segundas e quartas-feiras, a partir das três horas da tarde, eles se reuniam por uma hora "para se prepararem em algumas misturas de instrumentos e se habilitarem a tocá-los no coral, com multa de meio real para cada aquele que está faltando".

O local da igreja de onde atuavam nas suas intervenções situava-se na plataforma do órgão, concebida para o efeito, local onde dispunham da sua própria tribuna. Com isso, sendo um lugar alto, o som ficou mais espetacular. Não lhes era permitido atuar no coro a não ser com autorização do Presidente do mesmo, responsabilizando o professor por este facto.

Conhecido pela fama de briguentos e provocadores dos menestréis, o conselho os impede de subir à tribuna para servir no ofício de armas. Por outro lado, não lhes era permitido atuar com a cabeça coberta no coro ou nas procissões que aconteciam no interior da igreja, além de outras formas de compostura como colocar os cotovelos no parapeito da tribuna ou permanecer sentados e assistia do coro, exceto para ouvir o sermão.

Já ouvimos, justificando a execução da polifonia do Renascimento com o acompanhamento de instrumentos, que a ideia da prática "a cappella" da música dessa época foi uma invenção do Barroco. À luz dos documentos, ao contrário, o barroco valeu-se dessa prática buscando o contraste timbrístico e os efeitos do concertato, contrapondo as vozes a *cappella* às massas sonoras vocais e instrumentais. Uma das regras de atuação que os menestréis devem observar atinge mais uma vez o ideal interpretativo do Renascimento quando são ordenados, "sob pena de falta, e ao mestre a pena dobrada, cumprirão a ordem que o mestre da capela dá-lhes no que toca o tom daquelas coisas que os menestréis e os cantores têm de tocar e cantar alternadamente".

A presença e outras vicissitudes dos grupos de menestréis na mesquita-catedral durante a segunda metade do século XVI foram estudadas em um trabalho bem documentado da professora María Teresa Dabrio (Gonzalez, 1991).

Até agora os documentos falam sobre a evolução da organização musical da Catedral de Córdoba entrando em meados do século XVI. Se no início lemos num clássico da literatura do Século de Ouro espanhol o interesse do seu protagonista em ouvir a música da sede cordobesa, vejamos agora, por fim, outro testemunho mais próximo da realidade quotidiana da vila, enaltecendo o esplendor da Música da catedral, no relato do Auto de Fé celebrado pela Inquisição de Córdoba em 2 de dezembro de 1625: "o mais vantajoso da Espanha..." .

### C. CONCLUSÃO

Ao mesmo tempo que, após a reconquista, a instituição catedrática se constituía, adquiria corpo e se dotava de organização, com a finalidade primordial de celebrar o louvor divino nas missas e nas horas de ofício divino, os diferentes protagonistas da interpretação musical de planície canto e polifonia para a solenidade e esplendor das celebrações litúrgicas: sochantres, capelães na casa dos vinte, meninos de coro, organistas e cantores.

Embora a prática da interpretação polifônica na catedral de Córdoba pudesse ser cultivada juntamente com o cantochão desde os primórdios da instituição catedralícia, os primeiros testemunhos documentais sobre essa empreitada musical são encontrados pouco antes de meados do século XV, sob a responsabilidade do sochantre, que apresentado pelas fontes como o "cantor" por excelência, em oposição ao termo "capelão do coro", que designa o ministro consagrado ao louvor divino nas horas de ofício por meio do cantochão, disporia os demais cantores em a interpretação da "canção do órgão".

Da mesma forma, ao mesmo tempo encontramos o significado do termo "capela" como o espaço do templo e local de encontro para a concertação dos cantores, onde guardam os livros e material do seu ofício e um professor desta arte dá uma lição a todos os que desejam receber, embora o título de "mestre de capela" não apareça em nossa catedral até o final de 1515 na pessoa de Martín de la Fuente, cantor que anteriormente já exercia as funções daquele magistério, com a exceção da obra composicional. O protagonista da transição destas responsabilidades de mestre cantor para a obra criadora de mestre compositor é Alonso de Vieras, que compõe as chanzonetas para as Matinas da Natividade do Senhor em 1538.

Embora as referências aos cantores, por oposição aos capelães do coro, sejam muito anteriores, a primeira alusão à tessitura de voz aguda é de 1512; o contrabaixo, como era então conhecido o baixo, está documentado por volta de 1518, assim como o contralto e o tenor em 1524.

Os instrumentos não só se alternam com as vozes nas formas musicais antífonas da missa e do ofício, como suprem a falta destas executando a linha melódica dos ausentes na polifonia. Na sede cordobesa observamos uma certa relutância a esta prática, pois na falta de contrabaixo em 1557 mandaram comprar um fagote que serve esta voz, mas antes de recorrerem ao instrumento, em menos de um mês resolvem o problema com a contratação de um cantor. Da mesma forma, o interesse pelos seis em nossa catedral está relacionado à falta de vozes agudas, ao invés de supri-las com instrumentos, e, uma vez satisfeita a necessidade, a preocupação com as crianças cantantes desaparece da documentação.

A partir de 1563, em relação ao espírito e às diretrizes emanadas do Concílio de Trento, juntamente com a própria prática musical nas catedrais hispânicas, ocorreu um momento marcante na evolução posterior da capela de música da Catedral de Córdoba: o aumento de os recursos econômicos para sua dotação e a incorporação das normas e costumes de operação em um *corpo estatutário*.

Durante o ensino de Álvaro de Cervantes, concretamente na noite de Natal de 1527 segundo as fontes, a nossa catedral contou com a assistência de um grupo de menestréis que inicialmente acabou por ser contratado para a solenidade maior das grandes festividades, até ao Natal de 1554, cinco menestréis são definitivos e permanentemente incorporados: shawm, contralto, tenor e dois sackbuts que afirmam desde cedo a futura preponderância da linha melódica do baixo.

## REFERÊNCIAS

1. Adán, MB, del Campo, MIG, Gutiérrez, RH, González, PM, & Úbeda, M. Á. V. (1998). Felipe II y su time: bibliografía existente no Fondo Histórico de la Biblioteca del Senado. *Revista de las Cortes Generales* , 205-252.
2. Cacace, C., & Gonzalez Lopez, MJ (1992). Monitoraggio ambientale della Capilla Real em Granada. Attuazione di un intervento programmato nei beni culturali spagnoli. Na *3a Conferenza internazionale sulle prove non distruttive, metodi microanalitici e indagini ambientali per lo studio e la conservazione delle opere d'arte: Viterbo 4-9 ottobre 1992= 3rd International Conference on Nondestructive Testing, Microanalytical Methods and Environment Evaluation for Study and Conservation of Obras de Arte* (pp. 917-934).
3. CATEDRAL, DC (1976). Biblioteca. Catalogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba. *Salamanca: Universidad Pontificia [de Salamanca]* .
4. Contreras, J. (2015). Sociedad civil y movilización autonomista en Andalucía: los grupos de “Solidaridad andaluza” (1975-1985). *HISPÂNIA NOVA. Primera Revista de Historia Contemporánea on-line en castellano. Segunda Época* , 134-157.
5. Creswell, JW e Creswell, JD (2017). *Projeto de Pesquisa: Abordagens de Métodos Qualitativos, Quantitativos e Mistos* . Londres: Sage Publications.
6. Cruz, PJJ (2016). Los otros círculos periféricos andaluces. Córdoba, Jaén e Almeria. In *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento* (pp. 297-312).
7. González, MTD (1991). A capela musical de Don Cristóbal de Rojas na Catedral de Córdoba. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* , (4), 101-118.
8. Ibáñez, JD (2005). A incorporação da nobreza ao alto clero no reino de Castilla durante a Baja Edad Media. *Anuario de estudios medievales* , 35 (2), 557-603.
9. Jiménez, FL, & Martínez, JG (2004). El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado locus Dei para el Barroco cordobés. *Boletín de arte* , (25), 273-318.
10. Jiménez, JR (1995). *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)* . Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura y Juventud.
11. Laguna Paúl, MT (2001). A capela dos reis da primitiva Catedral de Santa María de Sevilha e as relações da Coroa castelhana com o cabildo hispalense em seu estágio fundamental (1248-1285). *Bango Torviso, IG (coord.). Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía, vol. 1*, 235-251 .
12. Lesmes, JRV (2006). El Colegio de Niños de Coro de la catedral de Córdoba: antecedentes, fundación y constituciones. In *La Iglesia española y las instituciones de caridad* (pp. 151-168). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
13. López Rider, J. (2018). Organização e configuração territorial do reino de Córdoba em tempo de Alfonso X (1252-1284).
14. Mancilla, VJP (2013). Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión. *Anuário musical* , (68), 47-80.
15. Mitjana, R. (1918). *Don Fernando de las Infantas: teólogo e músico* . Centro de estudios historicos.

16. Nieto, CM (1992). Historia de la iglesia en Córdoba. Reconquista e restauração (1146-1326).
17. Noone, M. (2006). O 'magnifique livre de messes' perdido da Catedral de Toledo foi recuperado e 'novos' trabalhos de Boluda, Palomares e Navarro. *Música antiga* , 34 (4), 561-586.
18. Ocampo, GN (2009). Reformatio in membris: conventualidad y resistencia a la reforma entre los dominicos de Castilla en el siglo XV/Reformatio in Membris: vida conventual e resistência à reforma entre os dominicanos de Castela no século XV. *En la España medieval* , 32 , 297.
19. Parella Rubio, S. (2005). Estratégias de comércio estrangeiro em Barcelona, Espanha. *Política y cultura* , (23), 257-275.
20. Pidal, RM, & Catalán, D. (1977). *Primera crônica geral da Espanha* . Editorial Gredos.
21. Ros-Fábregas, E. (1998). Historiografía de la música en las catedrais españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica.
22. Rubio, S. (1969). *Christóbal de Morales: Estudio crítico de su polifonia* . Biblioteca "La ciudad de Dios".
23. Ruiz Vera, JL (2017). La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI).
24. Sancho, IS (1988). *La Iglesia y el obispado de Córdoba en la Baja Edad Media (1236-1426)* (Dissertação de doutorado, Universidad Complutense de Madrid).
25. Stevenson, R. (1993). *La música en las catedrais españolas del Siglo de Oro* (Vol. 62). Aliança.
26. Verdu, PC (2019). Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX. *Hispania Sacra* , 71 (144), 641-658.