

## Música en la Catedral de Córdoba (1236-siglo XVI)

Colina Estovan

Universidad de Salamanca

Email: [estovan88@gmail.com](mailto:estovan88@gmail.com)

### Abstract

El presente artículo trata de explorar los orígenes de la música en la catedral de Córdoba desde que está consagrada como templo cristiano, así como el inicio y consolidación de las agrupaciones y ministros que interpretan diariamente el canto gregoriano en la misa católica y en las diferentes horas del oficio divino, y, extraordinariamente, la polifonía en las grandes solemnidades litúrgicas, tomando como punto de partida la propia institución del atrio catedralicio que es la que hace posible esta realidad sonora. Por otro lado, se indagó en los inicios de la práctica musical instrumental a partir de las primeras noticias alusivas a la presencia del órgano y la participación del primer grupo de juglares en la solemnidad de los servicios religiosos, para terminar exponiendo la opinión sobre la capilla de música que tuvieron sus contemporáneos.

*Palabras clave:* Música de capilla, maestro de capilla, juglares, musicología, sucentor.

### A. INTRODUCCIÓN

Cada boca del protagonista de su obra, el escudero Marcos de Obregón, cuenta la alegría por la llegada a Córdoba de Vicente Espinel, músico de profesión y reputado teórico musical de su tiempo, en una fecha incierta del último tercio del siglo XVI o los primeros años del siglo siguiente. Es significativo y llama poderosamente la atención que inmediatamente después de instalarse en el emblemático Mesón del Potro, dirigiera sus pasos a la cercana catedral con el interés manifiesto de escuchar la música y darse a conocer a personas que, probablemente como él, gozaban de autoridad y prestigio en el panorama musical de la España del Siglo de Oro, cultivando su arte en la institución en la que centramos nuestro estudio y tratamos de rastrear los hitos más significativos desde su nacimiento hasta su consolidación en la segunda mitad del quinientos.

### B. MÉTODO

Investigación sobre la Música en la Catedral de Córdoba se llevó a cabo utilizando métodos cualitativos. Con este método cualitativo, los investigadores intentan revelar en profundidad la esencia universal de los fenómenos experimentados personalmente por un grupo de individuos (Taylor et al., 2015; Cresswell & Cresswell, 2017). Los datos se recolectaron a través de varias técnicas, incluidas técnicas de observación, discusiones de grupos focales y estudios de

documentación. El análisis de datos se llevó a cabo a través de tres procesos de análisis, a saber, la codificación, la fusión de códigos que surgieron en temas, la verificación de temas a través de la teoría y entrevistas de seguimiento, y la elaboración de conclusiones.

## **C. RESULTADO Y DISCUSIÓN**

### **1. LOS ORÍGENES**

El 29 de junio de 1236 hicieron su entrada en la ciudad las Mesnadas de Fernando III. Cuentan las crónicas que cuando la cruz, portada por el maestro don Lope de Fitero, apareció en lo alto del alminar de Abderramán III entre la alegría indescriptible de los cristianos, los clérigos y obispos presentes cantaron el *Te Deum*. Era la hora de la víspera de la fiesta de los apóstoles Pedro y Pablo cuando el obispo de Osma y Lope de Fitero entró en la mezquita para preparar lo necesario para la inauguración de lo que sería una catedral cordobesa, cumpliendo minuciosamente con los rituales y las normas del pontificio romano: purificación exterior, consagración del altar y celebración de la misa, ceremonias litúrgicas en las que por primera vez resonaron en el suntuoso templo las cantilaciones y melodías del repertorio gregoriano, cantando ante la puerta principal de la antigua mezquita, como nos cuenta la Crónica latina del obispo de Osma, la antífona *Adesto Deus* en la que se invoca a la Trinidad (Pidal & Catalán, 1977). Sonarán algunos de los cantos del ordinario recogidos en los Graduales, y los propios que la liturgia romana prevé para este rito. La reconquista, -porque las fuentes cristianas abordan con esta mentalidad la caída de la capital del califato bajo el dominio de los reyes castellanos-, no sólo supone la implantación de un nuevo orden político y social y la restauración de una religiosidad, sino la introducción de una nueva música en la flamante Iglesia de Córdoba, eso sí, en marcado proceso de decadencia, y despojada de algunas de sus peculiares cualidades estéticas. Me refiero al canto romano-franco, más conocido como gregoriano, elemento esencial en la materialización del ritual de la liturgia romana.

Por tanto, hemos de buscar los orígenes de la práctica musical en la Catedral de Córdoba desde el momento de su consagración como templo cristiano, lo que supone la implantación en nuestra ciudad de la tradición musical de la iglesia castellana, arraigada a partir de la sustitución de la liturgia visigodo-mozárabe y la aceptación del ritual romano. Muy poco después de la conquista, en 1238 (Nieto, 1992), el rey Fernando III dotó a la primera iglesia de una congregación de ministros cuyo fin primordial era la alabanza divina a través de los servicios litúrgicos de la misa mayor y el rezo de las horas. del oficio, agrupadas en nocturnas y diurnas, distribuidas a lo largo del día y acompañadas del repique de la campana en la sucesión de maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Alfonso X el Sabio cuenta de su padre (en el *Septenario*) que “era astuto en todas las buenas maneras que debe usar un buen caballero, y prestándose de otros cantores y sabiéndolo fazer; y todo, pagando cortesanos que sabían bien trobar y cantar, y joglares que sabían bien tocar instrumentos, se pagaba mucho y entendía quién lo hacía bien y quién no...” (Contreras, 2015).

El texto no sólo describe las cualidades más destacadas de la personalidad del santo rey, destacando entre sus habilidades la natural disposición para el canto, el gusto en el trato y compañía de personas diestras en la facultad de ejecución instrumental, en cuyas artes era versado. , pero destaca el lugar preeminente de la música en la conformación cultural de la cúspide social castellana. Por ello, es bastante significativo comprobar que entre las principales dignidades de la catedral, -el prior o deán, el tesorero, el arcediano de Castro, Córdoba y Pedroche-, se encuentran el cantor o capiscol y un maestro, prebendas secularmente. ocupados en la dignidad de cantar en los servicios religiosos. Las Partidas de Alfonso X el Sabio encomendaron a la maestrescuela la responsabilidad de dotar a la Catedral de maestros que enseñaran a los jóvenes a leer y cantar, a lo que otras fuentes añaden la modificación de los textos y acentos de los cancioneros (Nieto, 1992).

El oficio de cantor, según la jurisprudencia alfonsina, tiene competencia para iniciar el canto en el coro y ordenar que se haga con la decencia y solemnidad necesarias. Este cargo está documentado desde 1246 y los primeros clérigos conocidos que lo ocuparon fueron, entre otros, Don Juan Gutiérrez (1251), Aznar Pérez (1282-1285, Don Pelegrín (1287-1293) y Ruy Pérez (1294). Para el mayor esplendor del culto en el primer templo de la diócesis, a estas siete dignidades hay que añadir diecinueve canónigos, diez racionadores y veinte medios racionadores que constituyen el cabildo catedralicio y ocuparon, según su rango y antigüedad, los altos cargos sillas de los dos coros denominados "el deán" y "el arcediano de Córdoba", dispuestos uno frente al otro ya derecha e izquierda del asiento del obispo, que ocupaba el lugar más destacado en el centro de ambos.

## **2. LOS SOCHANTRES**

Mucho antes de que los documentos muestren al maestro de capilla como el funcionario más competente y calificado al frente de la institución musical catedralicia, los grandes centros religiosos tendrán entre sus servidores un cargo del que, si bien las funciones que le fueron encomendadas, su papel fundamental en el desarrollo de la música eclesiástica no ha sido plenamente considerado, al menos hasta la instauración del magisterio de capilla, tarea que trasciende en el tiempo en lo que se refiere al ejercicio de la música en el culto parroquial. Me refiero al sochantre, oficio que se prestaba en personas de buena voz, generalmente bajos, aunque no era raro que fueran tenores, y muy hábiles en el canto. Según el profesor Sancho, las primeras noticias de este oficio en Córdoba datan de 1311, fecha en la que parece haberse comprobado la existencia de la escuela catedralicia de lectura y canto, cuya enseñanza probablemente estuvo a cargo del sochantre Juan de Grau (Ibáñez, 2005). Más famoso y acreditado por la documentación fue Lázaro Martínez, desde finales del siglo XIV hasta su testamento en 1413, considerado el sochantre por excelencia. Este ministerio estaba relacionado con la dirección y ejecución del canto litúrgico, cantando las antífonas, salmos, himnos y demás cánticos en las procesiones y en el coro, cuidando en ello la decencia, el orden y la compostura. También nombró a los cantores

que debían interpretar las respuestas, versos y lecciones, y repartió durante semanas a los beneficiarios que debían llevar una capa pluvial.

Otra tarea que los estatutos atribuyen al sochantre es la anotación de las festividades en una tablilla en el coro para conocimiento de todos los que tenían obligación de asistir a ella y la custodia de los libros corales, ocupándose de su reparación o proponiendo su adquisición cuando fue necesario, todo a cargo de la fábrica catedral. Aparece con frecuencia en los documentos como maestro de los niños del coro, enseñándoles a leer y formándolos en el canto llano y el canto de órgano, es decir, lo que hoy conocemos como polifonía, faceta de la que más tarde se harán cargo los maestros de capilla. Además de ser la primera autoridad en la dirección del coro, las fuentes también suelen presentarlo como un "cantor", término que implica la participación con los demás cantores en la ejecución de la polifonía, en oposición al nombre de "coro". capellán", que designa al ministro consagrado a la alabanza divina en las horas del Oficio, mediante el canto gregoriano. Estas responsabilidades aparecen recogidas en el acta de 25 de febrero de 1447, en la que "mandaron los señores del cabildo dar a Martín Fernández, sochantre, quinientas señoras. todos los años porque doy clases a dos niños y les muestro canto de órgano y respuestas especiales para el coro en carnal y en cuaresma, y le encargaron que les diera a estas mrs. tanto como convenga al cabildo" (Lesmes, 2006) .

La referencia al canto de órgano en este mandamiento capitular no es la única de la que tenemos noticia en la Catedral de Córdoba en época anterior al siglo XVI, ya que "el lunes, tres días de febrero (1455) enviaron dichos señores cabildo un libro de canto de órgano a Juan Daguerro y Villalpando, mozos de la capilla del obispo don Sancho de Rojas, Dios mire, cual libro les envió dicho obispo". Estos testimonios no hacen más que reafirmar la práctica polifónica en la Catedral de Córdoba como una costumbre muy arraigada, y que por tanto cuenta con los elementos humanos necesarios para su ejercicio, como son los cantores adultos en la tesitura clásica de tiple, alto, tenor, bajo; dos, tres o cuatro niños del coro, necesarios pero no imprescindibles, ya que las voces superiores de los agudos y contraltos las realizaban los adultos, y un maestro que enseñaba el canto de órgano y actuaba como primer cantor. El sochantre podría ser, como regente del coro, el encargado de coordinar y dirigir la polifonía en los momentos previos a la constitución como tal de una capilla de cantores. Los documentos no dicen nada que resuelva esta cuestión, pero sí todas las los indicios lo señalan como el encargado del canto polifónico hasta que estas funciones fueron asumidas posteriormente por el maestro de capilla. A pesar de la escasez de documentos y del laconismo de las fuentes, creo estar en condiciones de ratificar esta tarea del sochantre en la parroquia de Asunción de Priego, donde encontramos frecuentemente este oficio junto al de maestro de capilla, cargos con los que aún en 1751 aparece "Don Alexandro Gómez de Cañete, Sochantre, y Maestro de Capilla de la Parroquial desta Villa de Priego. .." (Jiménez & Martínez, 2004). Pero es más, el oficio de compositor de la música que se interpreta en los templos, una de las tareas más importantes que los actos capitulares encomiendan al maestro de capilla, también lo encontramos atribuido al sochantre en las cuentas de cargo. y descarga de

1617 de la parroquial Prगतense, cuando se refiere a las "chançonetas que hace y canta (se entiende el sochantre), en dicha iglesia la Semana Santa de Navidad y el Corpus Christi". La provisión de este oficio a partir de la segunda mitad del siglo XVI se realiza mediante oposición presidida por el maestro de capilla, previa convocatoria de edictos colocados en las más importantes iglesias de Andalucía y Castilla, teniendo como obligación el cuidado de los niños del coro y la adición de una capellanía en la veintena, para lo cual el requisito indispensable del solicitante era presentar el acta de la purificación de su sangre.

Tal fue el cuidado del cabildo catedralicio en la elección del cargo de sochantre, y tan grandes sus exigencias en cuanto a la calificación musical de sus titulares, que los capitulares no dudaron en ampliar el plazo de los edictos para elegir entre una amplia gama, ni en el desarrollo de la oposición, dejar desierta la vacante cuando los interesados no fueran de su agrado. Esta situación se repetirá varias veces en los últimos cinco años del siglo del quinientos.

### 3. LOS CAPELLANES DE LOS VEINTE

Los doce "capellanes de coro o veinteañeros", sentados en las sillas bajas, seis en cada coro, componen el grupo clerical sobre el que recae la obligación de asistencia diaria en las noches y el canto diurno, ocupando las habituales ausencias de dignidades y canónigos, muchas veces ocupadas en diputaciones capitulares fuera de la ciudad, acompañando al prelado o en la resolución de otros asuntos (Cruz, 2016). Cabildo y veinteneros, junto con los sacristanes y los niños del coro, todos bajo la dirección del sochantre, componían el coro catedralicio que interpretaba el canto gregoriano en los oficios diarios. En opinión del profesor Sancho, su origen se podría encontrar a mediados del siglo XIII entre el clero de la catedral que Alfonso X cita como los "alumni chori", denominación con la que también se podría designar a los niños del coro en una época tan temprana. fecha 16. Sus componentes eran veinte, ya que una ordenación capitular, probablemente de la segunda mitad del siglo XIV, impedía que su número superara este número. En 1426 ya aparecían con el nombre de "capellanes de coro", a los que se les asignaba un maravedí diario por asistir a maitines durante la Cuaresma de este año, y nombrados como "capellanes de veinte años", en número de doce, desde el 5 de marzo de 1462, asumiendo ya la responsabilidad de la alabanza divina en una de las horas más intempestivas del oficio divino, cuando la ausencia de alumbrado o pavimento en las calles significaba un gran sacrificio y en ocasiones una comprometida aventura andar de noche. Así, los capellanes discapacitados o convalecientes solicitan la licencia al consejo que les dispensa de asistencia en este momento, obligándose a buscar la persona que cumpla en su lugar. Tal es el contenido de la petición de un capellán veinteañero en julio de 1596, mes que invita a las salidas nocturnas, "en la que dice que por los daños notables que le hace el vigilante en los ojos, los médicos le han dicho que la perderá muy rápido viniendo a maitines de noche" (Sancho, 1988).

La provisión de estas capellanías se hacía por oposición, previa convocatoria pública mediante edictos en los que se insertaba la exigencia expresa de la buena voz

de los aspirantes. Vencido el plazo para la presentación de los candidatos, el sochantre examinó su destreza en el canto de lección, su habilidad para interpretar el canto llano y su destreza lectora, pasando posteriormente a la elección por voto secreto. Hecho esto, y según los estatutos de la catedral, estas capellanías eran concedidas por el cabildo a personas que no tenían sangre de moros ni de judíos, descendientes de cristianos viejos, limpias de toda tacha, según el estatuto de limpieza. , de buena vida y representación. Otras veces, la capellanía vacante se dividía por mitades y el cabildo la entregaba a dos niños del coro, premiando así su probada competencia en las tareas de su oficio. Cuando surgía una nueva vacante, cada uno se ocupaba con la otra mitad, asumiendo así individualmente la titularidad de toda una capellanía.

Es común que un cantante de la capilla de música sirva una capellanía en sus veinte años como complemento a su asignación económica. Por otra parte, las vacantes o períodos de ausencia del sochantre son cubiertos por el cabildo un capellán veinteañero bien dotado para el oficio. Otras veces, además de su obligación de cantar en el coro y cumplir las tareas litúrgicas que tienen a su cargo, asisten a la supervisión de obras o al cobro de determinadas obligaciones fiscales, encomendadas por el cabildo. En el caso de Martín Rubio, capellán de veinte cada año en la última década del siglo XVI, acuden a los pueblos de la Sierra de Córdoba ayudando a un canónigo en la recogida del diezmo de los carneros extremeños (López Rider, 2018). Sin poder hablar en esta época temprana de un "arreglo" para la mayor solemnidad de las ceremonias de culto, las fuentes medievales hacen constante referencia a los cantores, enumeran los libros que contienen las melodías litúrgicas, o muestran la actitud diligente de los responsables de su provisión. , así como el celo por su mantenimiento y cuidado.

#### **4. LOS PRIMEROS TESTIMONIOS DEL REPERTORIO GREGORIANO**

Entre los testimonios musicales más antiguos que nos han llegado en el archivo de la Catedral de Córdoba, podemos citar un fragmento de la liturgia del Sábado Santo, consistente en un Gloria relacionado con el de la Misa Cunctipotens Genitor Deus del Gradual Romano , y un Aleluya con un verso que presenta la misma melodía gregoriana recogida en el Liber Usualis tras la Epístola de este día. Su notación parece aquitana, in campo aperto ( Catedral, 1976) , es decir, sólo el texto escrito sobre el pergamino en blanco, con los primitivos signos musicales o neumas en las sílabas, sin pautas, tetragramas o pentagramas que luego servirán para anotar la melodía. Incluso podría haber formado parte de la impedimenta del clero que se asentó en Córdoba tras la conquista, tras acompañar a las mesnadas de Fernando III, y bien podría situarse su origen en el scriptorium de uno de los grandes monasterios castellanos.

#### **5. EL CUERPO**

Un testimonio de singular importancia en la evolución de la música en nuestra ciudad lo encontramos en 1365, "cuando el obispo, deán y cabildo concedieron a Vasco Alfonso, vasallo del rey y vecino en la colación de Santa María, una capilla en la Catedral para enterrar de él, Mari García, su mujer, y sus descendientes, expresando

la voluntad de celebrar solemne procesión y otros oficios religiosos el día de Santa María de Marzo, tocando los órganos". Aun en el sentido de la primera alusión que encontramos referida a este instrumento tan relacionado con la solemnidad del culto, no la consideramos explicativa de un hecho aislado, sino más bien la confirmación de una costumbre bastante arraigada de solemnizar los servicios religiosos de los más jornadas importantes con la música de los órganos, suponiendo la temprana presencia de este instrumento y su indisoluble relación con el culto en el primer templo cordobés.

Es evidente que la existencia de estos instrumentos implica la necesidad de una plantilla que los atienda, reuniendo a oficiales tan dispares como el ejecutante, el maestro artesano que los construye y los decora, -utilizando la terminología de la época-, así como el individuo que opera el fuelle, más tarde denominado "tónor de órgano". Es suficientemente reveladora la primera referencia al organista de la catedral, cuando el libro de cabildos del 7 de septiembre de 1461 «da limosna a Juan Ruiz de Cárdenas, ejecutante (suponemos el de los órganos), de todo lo que debía de la I alquilaba de las casas que tenía en Las Cabezas". Otros testimonios serán ambiguos o designarán distintas tareas con los mismos términos, como ocurre al mencionar en 1493 al "maestro Vincencio, organista que hacía los órganos", para nombrar al organero, como diríamos hoy, que construye los órganos de la catedral, cuando en realidad se refiere a la finalización de dos nuevos órganos grandes y otros dos pequeños instalados en el coro, con la máxima satisfacción del cabildo. En estos años finiseculares también tenemos noticia de la construcción de un órgano para el monasterio de Santo Domingo de Scala Coeli, obra realizada por los "organistas" - aquí encontramos un nuevo ejemplo del uso del término que designa al ejecutante -en lugar del organero que nombra al arquitecto-, Cristóbal Lucas y Diego Fernández, vecinos de Córdoba (Ocampo, 2009). Sin embargo, una orden capitular de 1500 utiliza el término "organeros" para designar a los oficiales que tocan estos instrumentos, sustantivo que las fuentes emplean indistintamente para nombrar al responsable de su conservación. La segunda mitad del siglo XVI se abre con un aumento de sueldo para el organista Gaspar de los Reyes. Era su deber tocar el órgano en la misa y la víspera de todos los domingos, excepto Adviento y Cuaresma, todas las fiestas de guarda y fiestas que tienen procesiones, las misas de los sábados dedicadas a la Virgen, las salves que se cantan en el coro los sábados de cuaresma, maitines, octavas solemnes, los días de procesiones generales donde está el cabildo, y las primeras vísperas de las fiestas solemnes. En cuanto a las procesiones, se hace especial hincapié en su asistencia al "día del Corpus Christi tocando el organillo que se porta en él". Además, los días que sean oficios de órgano, se cuidará de abrir antes del comienzo de la mañana y de la tarde (Laguna, 2001).

También se vio obligado a buscar una persona para cantar el órgano, pagando sus honorarios en nombre del consejo. Aunque se trata de un elemento imprescindible para la ejecución de estos molinos, la documentación no recoge hasta fecha bastante tardía al individuo que acciona los fuelles, cuyo nombre es Fernando de Écija, encargado por el Provisor en 1507, además de la entonadora de los órganos de la

comida de las lámparas del templo. Un interesantísimo testimonio que nos ilustra sobre la práctica musical de la época, en un tema tan discutido como la supuesta interpretación de la polifonía acompañada de instrumentos, lo satisfacen perfectamente los estatutos de la Catedral de Córdoba al ordenar "a los organistas que seguirán la ordene que el maestro de capilla les dé en aquellas cosas que el órgano y los cantores han de tocar y cantar alternativamente, a falta de hacerlo." Así, alterna el órgano con los cantores interpretando la polifonía, aunque en una orden capitular de 1583 se aclara que "al decir los versos de salmos, himnos, magnificat, ofrenda y comunicado que en los días de fiesta solemne suele tocar el órgano o los juglares, se acordó que el sochantre diga siempre tales versos y las demás cosas que el órgano o juglares tocan, y las cantan sumisa voce, para que se entienda el coro, entrando junto con el órgano o juglares" (Laguna, 2001). De acuerdo con estas evidencias, es fundamental estudiar las fuentes y extremar el cuidado en las versiones actuales de polifonía acompañada de instrumentos, que sonando con una belleza y un gusto exquisitos, podrían enmascarar la inteligibilidad de los textos. religioso, contrario al principio estético renacentista del papel de la música como vehículo de transmisión de la palabra de Dios cantada.

Por supuesto, no tenemos conocimiento de la música de órgano que se interpretó en Córdoba. Sólo podemos referirnos a algunas costumbres seguidas en la ejecución del órgano en el oficio: hasta 1581 era común que el órgano sonara en el Gloria y en el Credo de la misa. A partir de este momento, estas piezas de lo ordinario son proclamadas por el coro de canto gregoriano. De nuevo esta práctica se recuperará a finales del año siguiente. Desde finales de 1563 hasta 1596 cuando muere Gaspar de los Reyes, la Catedral de Córdoba contará con dos organistas que tocarán el órgano por turnos durante semanas. En cuanto a los testimonios de la época sobre el instrumento en núcleos de población del reino de Córdoba, en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Priego de Córdoba encontramos al organista Pedrazas acompañando un funeral fúnebre en enero de 1584. Una década antes, Beltrán de Liarte ocupó el mismo cargo en la parroquia de Asunción y Ángeles de Cabra (Córdoba), con un salario anual de 64 fanegas de trigo, y tres años después los documentos registran el pago de los seis hombres que llevaron el órgano en la procesión del Corpus. Aunque no disponemos de estos centros parroquiales con fuentes anteriores al último tercio del siglo XVI, suponemos la implantación del órgano en estas localidades mucho más antigua, ya que en núcleos como Loja y Alhama, localidades de la diócesis de Granada, que fue el último en establecerse, encontramos datos de 1514 (Jiménez, 1995)

## **6. LOS MUCHACHOS DEL CORO**

Transcurren los años de las dos últimas décadas del siglo XIV, periodo en el que las crónicas reales celebran el esplendor de la música en los entretenimientos cortesanos, pero aparentemente bastante estéril en cuanto a los frutos de la creación sonora en los reinos peninsulares, cuando poco a poco el embrión de la primitiva organización musical se desarrolla en la catedral de Córdoba, puesta al servicio del

culto en las suntuosas ceremonias concebidas en la mentalidad del gótico. Así, en noviembre de 1386, el cabildo estableció la forma de pago a Alfonso Fernández "que muestra a los niños del coro", lo que testimonia la presencia del grupo humano más joven en edad de la institución musical catedralicia y protagonistas de papeles sencillos en la interpretación de polifonía. Los documentos presentan gran confusión al referirse a este grupo de niños, ya que emplean indistintamente la misma terminología cuando señalan a quienes tienen la misión de servir como acólitos, encargados de los incensarios y otras funciones en el altar, que cuando se refieren a quienes interpretan las voces superiores de la polifonía, denominadas seises, cantoricos o infantes de coro en algunas catedrales. Estos últimos son a los que se refiere, a juicio del padre Samuel Rubio, la expresión "que está obligado a mostrar a los seis niños del coro", recogida anteriormente en las fuentes cordobesas, y que encontramos también en la catedral de León en 1548 al enumerar los deberes del maestro de capilla (Mancilla, 2013). El número de niños del coro destinados al canto sufrió variaciones a lo largo del tiempo: dos hasta mediados del siglo XV, cuando se elevó a cuatro; nuevamente los documentos vuelven a enumerar dos hasta mayo de 1482, cuando se recibe un tercero, número que vuelve a aumentar a cuatro en el primer cuarto del siglo XVI.

La responsabilidad sobre ellos desde su implantación hasta principios del siglo XVI estuvo en manos del sochantre o cantor al que las fuentes denominan el "maestro de los mozos", quien les cedió una habitación en su propia casa, se ocupó de la alimentación, vestido y pulcritud en su aseo personal, con la obligación de instruirles desde los principios morales, la doctrina cristiana y las buenas costumbres, a leer y mostrarles las destrezas musicales del canto llano y el canto de órgano, en las lecciones diarias de la mañana y la tarde. Para su mantenimiento y limpieza el maestro recibía cada mes y por cada uno, y un fanega de trigo. Así, "el día 10 del mes de mayo (1482) recibió el deán y cabildo un criado pequeño, que se dice García, para servir en el choro como cantor, y los señores le enviaban un fanega de salario cada mes de trigo y sesenta como cada uno de los otros muchachos que está a cargo de Pero Fernández, sochantre, y que lo tiene a su cargo como semejante a los otros dos muchachos, y donde lo oyen y lo reciben". Hay circunstancias excepcionales, como la extrema pobreza de los padres, en que el niño no estaba bajo la tutela de su maestro, sino que vivía bajo el techo familiar y con su modesto salario contribuía al sustento de la casa paterna. Tal es el mandamiento del Acta Capitular de 27 de marzo de 1523, que concede "a Juan, el niño del Coro, la fanega de trigo en tres reales que le dan de salario cada mes y está en casa de su padre y no en casa. del maestro y esto por la pobreza y necesidad que tiene su padre". El desempeño de las funciones de estos niños relacionadas con las tareas de auxiliar de altar y coro, junto con el importante papel desempeñado en la práctica de la polifonía, es notorio en este testimonio de septiembre de 1548: "este día, hablando en el buen servicio del Coro y en que faltan niños que canten con el órgano, -es decir, que canten la polifonía-, acordaron que cuatro niños sean designados como cantoricos, y que se les obligue a servir el oficio de answerros por un mes, y otro de incensarios, para que se alternen, y que además del sueldo de cantoricos, ganen el

sueldo del oficio que sirvan ese mes (de answerros, incensarios, camerinos y libreros)". La necesidad de estos muchachos se hace más perentoria en el atril durante las triples faltas que frecuentan la capilla, como la que se refiere en un acuerdo capitular de diciembre de 1550: "Este día, en vista de la gran necesidad que hay en el Coro Así, para servir los oficios, como cantorcicos en el facistor porque no veían tiples, acordaron, después de ver muchas otras conversaciones cerca de él, que Alonso de Vieras, maestro de Capilla, se encargase de todo los mozos del Coro que tiene, y les enseñe a cantar y leer y las demás que se requieran, para que no falten en el servicio coral" (Ruiz Vera, 2017). Desde su institución en la iglesia cordobesa, las fuentes reiteran el interés y la preocupación del cabildo por aprovechar sus aprendizajes, incluso asignando algunos diputados encargados de vigilar la buena marcha de sus estudios: "hablando de cómo el maestro de jóvenes de Coro aprovecharía más En enseñar a los dichos jóvenes a cantar y leer, acordaron que cada mes estuviera un beneficiario por las tardes para ver cómo se hace, y para este mes de enero designaron al racionero Alfonso Ruiz Moyano. " .

Desde el segundo cuarto del siglo XVI, la tutela de los niños destinados al canto recaerá en el maestro de capilla, responsabilidad que en ocasiones será causa de grandes conflictos en la estabilidad del magisterio de capilla, originándose, en el peor de los casos, la renuncia del maestro y la vacante de su lugar. Para el desempeño de la ingrata tarea, se sumaba a su salario una importante suma económica para la manutención, vestido y aseo de los niños. A partir de 1563, una vez más, se destaca la obligación del maestro de capilla de tener dos muchachos con buenas voces. Por otra parte, en este momento aparecen perfectamente delimitadas en los documentos las funciones de los camareros de coro y cantorcicos, además de su cuidado, la preceptiva prueba de limpieza de sangre para tomar posesión de la plaza y la vestimenta litúrgica, opaca y sobrepelliz de la que se vistieron para su servicio. Así quedó estipulado en diciembre de 1563 al presentar a "Pedro de Blancas, maestre de los mozos, mozo para el servicio del Choro, y sus mercedes encomendadas a mí, el racionador Melchor de Pineda, para que vea los datos de viejo cristiano, y si es bueno, lo dan por hecho y mandan que le den opa y sobrepeso". El 3 de septiembre de 1577 se utilizó por primera vez en la Catedral de Córdoba la terminología "seise". Una vez más fue la falta de una voz aguda lo que obligó al cabildo a buscar el servicio de niños que cantaran esta tesitura ante el atril. Casi un mes después, Jerónimo de Alarcón, cantor de contralto encargado por el cabildo para buscar cinco niños en tierras de Castilla, regresaba a Córdoba acompañado de "los cinco muchachos bien educados que trajo de Castilla para seis de esta iglesia. Y habiendo cantado en presencia de dichos señores, se determinó que Jerónimo de la Cueva, maestro de capilla, los hiciera cargo de su casa para que les enseñara lo necesario para el servicio de atril y les proveyera de comida y ropa y otras cosas. otros necesarios". Además de la elocuencia de lo dicho hasta aquí por el documento, añade que "escribir a Sevilla, enviar la orden que se tiene en aquella iglesia en el gobierno de los dichos muchachos y qué servicio hacen en la iglesia y qué llevan puesta, con todo lo necesario cerca de ella" Parella Rubio (2005). Por supuesto, la catedral de Sevilla en el gobierno de los seis tuvo mucho

que aconsejar al cabildo cordobés, guía que guió a muchas catedrales de España cuando tuvieron que hacer frente a una iniciativa sin precedentes, por lo que las costumbres y la organización catedralicia se caracterizan por su gran mimetismo. Para diferenciar a los seises de los niños del coro, éstos van vestidos con sotana roja y los demás con sotana morada. De todas formas, en Córdoba observamos que la presencia de los seises está relacionada con la falta de voces agudas. Una vez satisfecha la necesidad, probablemente por los problemas y quebraderos de cabeza que tiene el cabildo los niños, que no son extraños, la negativa del maestro de capilla a aguantarlos, los documentos de estos cantadores dejan de hablar. De nuevo a finales de 1596 surge la inquietud de hacerse con el control de los seis, tras casi quince años en los que las fuentes guardan silencio sobre su presencia. La razón de este interés podría encontrarse en la elevada antigüedad de al menos uno de los múltiples titulares de la capilla y la imposibilidad de dotar la plaza sin que se produzca la vacante. En la primera década del siglo del quinientos, aunque el profesor Sancho alude a testimonios de principios del siglo XV, las actas registran anualmente hasta 1562 las circunvalaciones por la Fiesta de los Inocentes o San Nicolás, entrañable celebración que hunde sus raíces en la Edad Media y muy ligado al grupo de los jóvenes.

Entre los niños del coro se eligió como obispo al más joven, quien, ataviado con mitra y báculo, parodiaba al verdadero obispo, subía al coro con sus compañeros, que hacían de canónigos, rezaba burlescamente a imitación de la jerarquía eclesiástica, un Ceremonia no exenta de incidentes y escándalos que le cuestan al protagonista más de un castigo. Finalmente, las disposiciones del Concilio de Trento que prohibían todo lo irreverente en las iglesias pusieron fin en 1563 a esta celebración medieval. Otra festividad celebrada ancestralmente por los niños del coro era la del Corpus Christi, en la que adornados con guirnaldas cantaban y danzaban ante los altares que adornaban el recorrido del Santísimo Sacramento. En la misma fiesta también se nos presenta en un mandamiento capitular de 1555 el canto de los villancicos, así como el canto y recitación de los “entremeses en la noche de Pascua en Navidad” (Noone, 2006).

## **7. LA CAPILLA DE LA MÚSICA**

Hasta este momento, con documentos que apenas superan la primera mitad del siglo XV, hemos dejado constancia de la existencia en el primer templo cordobés de las posiciones y grupos que componen la más elemental organización musical catedralicia, es decir, lo que luego conocida como «Capilla de la Música», aunque este nombre como tal no aparece en las fuentes cordobesas hasta 1455 en un texto ya comentado. Siguiendo al padre Samuel Rubio, esta denominación proviene del latín medieval "cappa". En el palacio de los reyes merovingios se dio el nombre de "capilla" al oratorio donde se guardaba una reliquia de la capa de San Martín de Tours. La música se llamaba “capilla” a la estancia o aula del templo donde se realizaban los ensayos musicales (Parella Rubio, 2005). El mismo significado del término se encuentra en Córdoba en 1450, cuando “el cabildo ordenó que nadie, en todo el cuerpo noble de la iglesia (ampliación de Al-Hakan II), se atreviese a enseñar a cantar a

persona alguna el canto llano, sino en la escuela general donde dicho consejo tiene su maestro principal, en la capilla acostumbrada donde dicho maestro besa a los mozos. Nuevamente la misma voz, usada con el significado de lugar de ensayo o estudio, aparece poco tiempo después en un acuerdo capitular ordenando "que los niños del coro vayan continuamente dos veces al día a dar su lección a la capilla de Alfonso Ruiz, cantor, su maestro ...". Por extensión, la capilla pasó a denominar al grupo de músicos encargados de cantar o tocar, con todo el acompañamiento relativo de canto, roles musicales, instrumentos, vestimentas e insignias, al servicio de la iglesia y con el fin de interpretar la polifonía en las celebraciones. De alabanza .

Todos los testimonios que hemos presentado hasta ahora no hacen más que reafirmar el establecimiento de la capilla de música de la Catedral de Córdoba en los años de la primera mitad del siglo XV, documentando con muestras muy elocuentes la inveterada práctica musical que sirvieron en esta Iglesia. , es decir, la interpretación del "canto de órgano" en las cada vez más fastuosas celebraciones de la liturgia romana. Bien es cierto que la institución musical cordobesa no dispuso hasta 1563 de un reglamento que regulara todos los aspectos organizativos y de funcionamiento, recogidos en un corpus estatutario, circunstancia no necesariamente imprescindible para el estricto cumplimiento de sus fines, pues como afirma el padre Rubio, eran igual en casi todas las catedrales y transmitida oralmente. Una vez atravesado el período de transición que nos lleva de la inquietud experimental del ars nova a los momentos de serenidad clásica propugnada por el Renacimiento, lo que constituye la llamada Edad de Oro, y que no es otra que la época de mayor exuberancia en la creación musical que ha conocido España a lo largo de su historia, donde se produjo la consolidación y desarrollo de las grandes formas musicales polifónicas. En consecuencia, este ambiente general de impetuosa vitalidad creadora de la música española va a ejercer una enorme influencia en nuestras capillas catedralicias, más aún desde el movimiento de reforma cisneriano de la Iglesia hispánica, lo que propiciará una mayor solemnidad en el culto. Para ello, hace especial uso del poderoso valor de la música como vehículo de transmisión de la palabra y de la doctrina religiosa, al mismo tiempo que sirve para realzar las suntuosas ceremonias litúrgicas.

Este contexto permite comprender la evolución de la organización musical en la catedral de Córdoba a lo largo del siglo XVI, cuyos elementos fundamentales dejamos perfectamente perfilados momentos antes de la comedia del siglo anterior. Del mismo modo que la cultura desde la Alta Edad Media se refugia y crece al calor de la vida monástica, la música española del Renacimiento se va a cultivar y alcanza su mayor grado de esplendor bajo las bóvedas de catedrales, monasterios, colegiatas. . , fundaciones eclesiales, fomentada por la creación, mejora y evolución en su seno de una organización de profesionales (maestros, cantores, sochantres, niños de coro, veintemetros, capellanes de coro, juglares y organistas) que es costosa de mantener, solo posible en escuelas con una gran capacidad económica. La prolífica creación musical que se manifiesta a través de compositores y escritores, más que en los salones reales, tiene su génesis en la Iglesia, pues, a excepción del organista Antonio de Cabezón, ninguno de los grandes músicos de la época se formó en la bullicio

palaciego, pero bajo las enseñanzas de los templos catedralicios. En la España del Renacimiento, las catedrales constituirán las personas jurídicas de mayor importancia económica en la ciudad y jurisdicción en que tengan su sede, tanto por los bienes y rentas que ostentan, como por sus enormes privilegios seculares. Esta capacidad económica es la que propicia la creación de instituciones musicales cada vez más dotadas y la pugna entre unas catedrales y otras por atraer a los más excelentes maestros, contar con los mejores cantores y las más hábiles agrupaciones de juglares, como forma de exhibir su supremacía y prestigio espiritual y económico, que por otra parte requería una superación profesional de los ministros de este arte. Estas mismas preocupaciones por dotar al primer templo cordobés de una organización musical digna de su rango y de emular lo mejor de su época, están presentes en la documentación capitular a lo largo del siglo XVI. El primer templo cordobés es en este momento uno de los más importantes de España debido al creciente poder económico que se traduce en sustanciosas rentas. La riqueza económica de su fábrica y de la llamada mesa capitular se fundamenta en las numerosas propiedades rústicas y urbanas, así como en la percepción de voluminosas rentas por distintos conceptos, lo que permite desde muy temprano consolidar una capilla musical bien dotada de todos los elementos necesarios, a cuyo desarrollo y evolución vamos a intentar acercarnos. En 1563 se produce un hecho trascendental en la evolución posterior de la capilla de música de la Catedral de Córdoba: el aumento de los recursos económicos para su dotación y la regulación de las reglas de su funcionamiento plasmadas en un corpus estatutario. Estas circunstancias no debieron ser ajenas a las directrices emitidas por el Concilio de Trento y la propia práctica musical en las catedrales hispanas.

## **8. LOS MAESTROS DE CAPILLA**

La primera vez que encontramos el título de "maestro de capilla" en nuestra catedral es el 12 de noviembre de 1515, cuando "Martín de la Fuente, maestro de Capilla y mozos, es pagado mil señoras y ocho fanegas de trigo de su salario" por tres meses. Este personaje, considerado por Saldoni discípulo de la Universidad de Salamanca (Mitjana, 1918), toma posesión como cantor y maestro de los mozos, - función a la que ya nos encontramos referida antes del sochantre o cantor-, el 5 de septiembre. , 1505, con la obligación de "Que enseñe canto llano y canto de órgano" por lo que recibe un salario de tres mil maravedíes, además de la asignación por cantor que asciende a 6.000 mrs. y dos cacahuetes de trigo cada cuarto. Murió en los primeros días de noviembre de 1522, como se pagan 30 reales a un mensajero que va a Guadalajara a llamar a un cantor "para que sea el maestro de la Capilla de esta Iglesia", cuyo nombre no sabemos. El mensajero no debió llegar a un buen acuerdo con el cantante anónimo, pues a principios de enero del año.

A continuación, el cabildo ordena que se busquen personas capacitadas para oponerse a la vacante de magisterio, testimonio que hace referencia a la primera convocatoria de oposición conocida para ocupar un puesto en la música (Ruiz Vera, 2017). La organización musical no se descuida durante el tiempo que transcurre hasta la provisión del lugar por un nuevo rector, ya que la dirección de la misma pasa a

manos del capellán Juan de Castro. Procedente de Granada, el cura Luis de Can de Roa fue nombrado "por el cantor y maestro de la Capilla de esta iglesia" a mediados de enero de 1523 con un sueldo de 20.000 mrs. y cuatro cacahuets de trigo (medida que valía 12 fanegas en Castilla), con la obligación de que gratuitamente "enseñen a cantar a los beneficiarios, capellanes y niños del coro" en dos sesiones diarias, asistencia al coro y dirección de capilla "Todos los domingos, fiesta y sábado de Nuestra Señora". En breve desempeñó su oficio el maestro de Can Roa, ya que en los primeros días de febrero están realizando la docencia al cantor Pedro de Vega con las mismas responsabilidades que su antecesor. Aunque el musicólogo malagueño Rafael Mitjana señala la marcha a Valencia del maestro Can de Roa tres meses después de tomar posesión de su cargo en Córdoba, el Acta Capitular del 14 de abril da noticia de su fallecimiento tras otorgar su última voluntad en el Hospital de San Sebastián, pidiendo para ser sepultado en el Corral de los Muertos (hoy Triunfo de San Rafael de la Puerta del Puente) donde se enterraba a los pobres de este hospital. Sin mediar otras circunstancias previas ni conocer la suerte de Pedro de Vega, cantor a quien dejamos en el oficio de maestro, el 30 de diciembre de 1524 el cabildo ordenó publicar edictos de oposición al magisterio de una capilla vacante, expresando la condición de que ser experto en el "canto de órgano y contrapunto", concretándose la dotación de la plaza para el próximo 15 de febrero y la dotación económica de 20.000 mrs. y 4 cacahuets de trigo anuales. Dos días antes de que finalice el período previsto, toma posesión de su cargo Álvaro de Cervantes, maestro de la Catedral de Granada, con la condición de que imparta clases de canto llano, canto de órgano y contrapunto a todos los beneficiarios, capellanes, sacristanes y niños del coro de esta iglesia, para lo cual están firmemente establecidas las funciones del cargo de maestro de capilla, excepto la labor compositiva (Adán, et al., 1998). La paciente y difícil convivencia con unos alborotadores de la misma edad y bajo el mismo techo debió ser ajena a su partida en 1529, tratando de remediar las picardías y diabólicas ocurrencias de los niños del coro que en la mayoría de los casos espantaban a las musas que inquietaban al paz del maestro, quebrantando incluso su salud si no encontraba un destino más apacible.

El obispo y el concilio lo volvieron a llamar en mayo de 1530, considerando su considerable valor y "porque será de gran utilidad para honrar el coro y arreglar a los cantores", eximiéndolo esta vez de la custodia de los mozos que están encargados de el capellán La relación del maestro con el ayuntamiento debió de suscitar algunas desavenencias, ya que en 1531 pidió permiso para volver a Granada, deseando los capitulares que "viniera a su debido tiempo". La ausencia de Álvaro de Cervantes la ocupa su hermano, el sacerdote Alonso de Vieras, maestro al que el cabildo recurrirá dos veces más para cubrir otros periodos vacantes, personaje al que las fuentes documentales atribuyen por primera vez, en noviembre de 1538, el creador de obra de un maestro de capilla en la catedral de Córdoba, al eximirle durante quince días de unos cargos "para hacer ciertos cantos para la noche de la Natividad de Nuestra Señora. Lord Jesuchristo", verificando así la transición en las funciones del magisterio del maestro cantor al maestro compositor. Sin duda, la figura que más interés despierta entre quienes ocuparon el magisterio cordobés en la primera mitad del siglo

XVI, es la que aparece nombrada en las fuentes con el breve apellido "Morales", que podría ser el gran polifonista Cristóbal de Morales para realizar, aunque brevemente, la docencia en la Catedral de Córdoba. Es conocido el desfase de su biografía, entre 1531 cuando abandona la Catedral de Plasencia (Stevenson, 1993), y 1535, fecha de su entrada en la Capilla Sixtina de Roma, y siendo el 12 de marzo de 1532 cuando aparece ocupando la dirección de la ermita cordobesa un tal Morales. El 2 de diciembre de 1532, el Ayuntamiento da licencia "para que los cantores acudan a Marchena a una fiesta que suele celebrar la Casa con motivo de la festividad de la Purificación de Nuestra Señora". Años más tarde, tras su estancia en Toledo, el maestro Morales pasó unos años en Sevilla y Marchena al servicio del duque de Arcos. Por su origen sevillano, ¿tenía ya relación con el duque de Arcos antes de su estancia en Córdoba? No quiero aventurar ninguna conclusión a partir de este hecho.

Con anterioridad al 20 de octubre de 1533 Morales debió solicitar una licencia de la que no volvió, pues el acta de este día ordena que se le pague el tiempo que sirvió, descontándose el tiempo de la licencia de la que no volvió. Una vez más, Alonso de Vieras ejerció el magisterio ininterrumpidamente hasta el 10 de junio de 1556, cuando con la llegada de Rodrigo de Ceballos al templo cordobés nos encontramos con la extraordinaria circunstancia de dos maestros de capilla gobernando la institución, anomalía que se resolvió en 1557 destituyendo a Vieras. desde el atril, "viendo la inconveniencia de tener dos maestros de Capilla". Ceballos ejerció el magisterio en soledad hasta 1561, cuando asumió el cargo de maestro de la Real Capilla de Granada (Cacace & González López, 1994). Le sucede en la vacante Diego Jiménez, quien apenas permanece cinco meses, pues nuevamente nos encontramos nuevamente con el maestro Vieras ocupando el interino el 26 de febrero de 1562. Tras un breve paso de algo más de tres años en el magisterio de capilla de Andrés de Villalar y nuevos paréntesis interinos del maestro Vieras, la capilla de música fue tomada en 1567 por el granadino Jerónimo Durán de la Cueva, cuyo mandato se remonta al siglo primera década del siglo XVII.

## **9. LOS CANTANTES**

Durante estos años de consolidación y definición de las funciones del magisterio en la catedral cordobesa, asistimos también a la consolidación y mayor protagonismo de la figura del cantor, como nos revelan los testimonios contemporáneos. Así, a principios del siglo XVI, el cabildo concedió "40 reales a Baltasar, cantor, para que trajera sus vestidos de Sevilla (y) diese asiento en su estado". También hay personajes como Antón de Lucena que son premiados por el ayuntamiento por "venir de vez en cuando al Coro a cantar con los cantores". El Ayuntamiento intenta llevar por mejor camino el comportamiento desenfadado y festivo de algunos cantores como Antón García, al que cada año van a pagar 9.000 mrs. y tres cahíces de trigo, "con la condición de que en lo sucesivo residan en el coro más que hasta hoy, y vivan honradamente, no andando de noche ni en bodas en boda, sino como clérigo" (Ros-Fábregas, 1998). La primera alusión a la tesitura de una voz es de 1512 en que le asignan al citado "Antón García, cantor de Las Posadas, bermejo,

tiple, seis mil señoras y dos cacahuetses de trigo, pagados por tercios del año, porque la Coro cantaba y honraba al Coro y porque era pobre..." (Rubio, 1969). Además de ofrecer noticias de su lugar de origen, fisonomía, calidad de voz y situación económica, en el texto se puede intuir la actitud de advertencia de el cabildo para evitar la ausencia del tiple, dada la escasez de este registro vocal. Por otra parte, la expresión que "honren al Coro" y otras frases de la misma idea expresadas anteriormente en el documento capitular, son reflejo de ello. mentalidad reformista en cuanto al culto, que se inicia con los Reyes Católicos. La voz de contrabajo, como se denomina entonces al bajo, está documentada hacia 1518, así como el alto y el tenor en 1524.

Una prueba más del discutido papel de los instrumentos en la música de la época, en sustitución de una de las voces de la polifonía, la encontramos en 1557, ya que "ante la falta de contrabajo en la Capilla de la Música, se mandó comprar un fagot que se puede usar como contrabajo, y así por ahora se suple la falta que hay, mientras no se encuentra voz" (Verdu, 2019). El instrumento no hacía falta, pues al cabo de un mes encontramos en las actas capitulares la solución del problema con la incorporación de un contrabajo, lo que nos da una idea del acuciante problema de escasez de ciertas voces que debían afrontar las catedrales.

## 10. LOS MINISTERIOS

Durante el magisterio de Álvaro de Cervantes, concretamente en la Nochebuena de 1527 según fuentes, a la capilla de música de nuestra catedral acudió un grupo de juglares para la mayor solemnidad de la liturgia de la Natividad. Cuatro meses después, a propuesta del obispo, el cabildo decidió contratar a una copla de juglares "para el honor de la Iglesia". Aparte de que sus sueldos los pagaría la mitad la fábrica, y la otra mitad entre el cabildo y el obispo. a partes iguales, nada más añade la relación del acorde, pero podemos intuir un conjunto formado por al menos tres chirimías (tiple, alto y tenor) y un saco, instrumento que cumpliría la función de bajo. Ni un año permanecieron estos juglares al servicio de la catedral, desde la fama de pependencias que se ha atribuido a estos instrumentistas; una serie de palabras bastante subidas de tono en el coro contra algún capitular; El desprecio al cabildo y la desvalorización de sus miembros con respecto a los de la capital hispalense, tiene como consecuencia su cese forzoso: "En este día se planteó en el cabildo el desprecio que tenían los juglares dentro del Coro, diciendo soberbios palabras, y que no tenía nada que ver con el cabildo, y que los canónigos de Sevilla, etc. era que " .

No volveremos a encontrarlos actuando en la catedral cordobesa hasta febrero de 1550, cuando con la unanimidad del cabildo "recibieron a Diego López de Mora, sus tres hijos y a Juan Bautista, su sobrino", obligando al jefe del grupo "a siempre tienen dos que tocan saco, de modo que siempre hay cinco juglares." Nuevamente los documentos se comportan de manera tacaña, negando la relación de los restantes instrumentos, por lo que suponemos que eran chirimías, aunque se sabe que estos oficiales tocaban más de un instrumento como la corneta o el bajo.

Nuevamente a fines de agosto de 1551 fue despedido nuevamente el grupo de altos juglares , con el grupo de Diego Rodríguez y sus Compañeros en la Navidad de 1554 . A partir de este momento los instrumentos estarán presentes en la Catedral de Córdoba con carácter estable, hasta que las distintas desamortizaciones eclesiásticas de la primera mitad del siglo XIX pusieron fin a su organización musical. La capilla de juglares constituirá un grupo diferenciado de lo que se conoce como capilla de música, incluso con local de ensayo propio, participación privada en fiestas, libros de música y repertorio propio, profesor propio, incluso al inicio de la Período barroco. , que solía ser el más antiguo o el mejor dotado y al que había que guardar "un gran respeto y obediencia" (Verdu, 2019). Los juglares estaban obligados a tocar en el coro en la misa, primeras y segundas vísperas, y en las procesiones de todos los días festivos, además de las solemnidades que no se consideraban fiestas. También tienen el deber de servir las procesiones generales donde pueda el cabildo, en los maitines de Navidad todos los días y en las fiestas contenidas en el Ceremonial del Coro y cada vez que mandaren el obispo y el cabildo.

El maestro ordenó que cada instrumento tuviera que sonar en el oficio, haciéndolo sin poner excusa, sin poderlo sonar ni afinar mientras intervenía el órgano o cantaban los cantantes. Todos los lunes y miércoles, a partir de las tres de la tarde, se reunían durante una hora "para prepararse en algunas mezclas de instrumentos y ser hábiles para tocarlos en el coro, con una penalización de medio real por cada uno". el que falta". El lugar de la iglesia desde donde actuaban en sus intervenciones se ubicaba en la plataforma del órgano, pensada para tal fin, lugar donde disponían de su propio atril. Con esto, al ser un lugar alto, el sonido era más espectacular. No se les permitía actuar en el coro si no era con el permiso del Presidente del mismo, responsabilizándose el maestro de este hecho. Conocido por la fama de pendencieras y provocadoras de los juglares, el cabildo les impide subir a la tribuna para servir con armas a su oficio. Por otra parte, no se les permitía actuar con la cabeza cubierta en el coro ni en las procesiones que se realizaban en el interior de la iglesia, además de otras formas de compostura como apoyarse acodados en la barandilla de la tribuna o permanecer sentados. y miraba desde el coro, excepto para escuchar el sermón. Hemos escuchado alguna vez, justificando la interpretación polifónica del Renacimiento con acompañamiento de instrumentos, que la idea de la práctica a cappella de la música de esta época fue una invención del Barroco. A la luz que aportan los documentos, más bien el barroco se valió de esta práctica buscando el contraste tímbrico y los efectos del concertato , contrastando las voces a cappella con las masas sonoras vocales e instrumentales. Una de las reglas de actuación que deben observar los juglares incide una vez más en el ideal interpretativo del Renacimiento cuando se les ordena, "bajo pena de culpa, y al maestro la pena doblada, seguirán la orden que el maestro de capilla les da en lo que toca el tono de esas cosas que los juglares y cantores tienen que tocar y cantar alternativamente". La presencia y otras vicisitudes de los grupos de juglares en la mezquita-catedral durante la segunda mitad del siglo XVI han sido estudiadas en un bien documentado trabajo de la profesora María Teresa Dabrio (González, 1991) . Hasta ahora los documentos hablan escrito de

la evolución de la organización musical de la Catedral de Córdoba entrando a mediados del siglo XVI. Si al principio leemos en un clásico de la literatura del Siglo de Oro español el interés de su protagonista por escuchar la música del cuartel cordobés, veamos ahora, por fin, otro testimonio más cercano a la realidad cotidiana de la villa, ensalzando el esplendor de Música catedralicia, en la relación del Auto de Fe celebrado por la Inquisición de Córdoba el 2 de diciembre de 1625: "la más ventajosa de España"

#### **D. CONCLUSIÓN**

Al mismo tiempo que tras la reconquista se constituía, adquiría cuerpo y se dotaba de organización la institución catedralicia, con el fin primordial de celebrar la alabanza divina en las misas y en las horas del oficio divino, los diferentes protagonistas de la interpretación musical del llano canto y polifonía para la solemnidad y esplendor de las celebraciones litúrgicas: sochantres, capellanes veinteañeros, coristas, organistas y cantores. Si bien la práctica de la interpretación polifónica en la catedral de Córdoba se pudo cultivar junto con el canto llano desde los orígenes de la institución catedralicia, los primeros testimonios documentales sobre este quehacer musical se encuentran poco antes de mediados del siglo XV, bajo la responsabilidad del sochantre, que las fuentes presentan como el "cantor" por excelencia, frente al término "capellán de coro", que designa al ministro consagrado a la alabanza divina en las horas del oficio mediante el canto llano, dispondría a los demás cantores en la interpretación de la "canción de órgano". Así mismo, al mismo tiempo encontramos el significado del término "capilla" como el espacio del templo y lugar de encuentro para la concertación de los cantores, donde guardan los libros y útiles de su oficio y un maestro de este arte da una lección a todos los que quieran recibir, aunque el título de "maestro de capilla" no aparecerá en nuestra catedral hasta finales de 1515 en la persona de Martín de la Fuente, cantor que anteriormente ya ejercía las funciones de ese magisterio, con la excepción de la obra compositiva. El protagonista del paso de estas responsabilidades de maestro cantor a la obra creadora de maestro compositor es Alonso de Vieras, que compone las chanzonetas para los maitines de la Natividad del Señor en 1538. Aunque las referencias a los cantores, frente a los capellanes de coro, son muy anteriores, la primera alusión a la tesitura de una voz aguda es de 1512; el contrabajo, como se conoce entonces al contrabajo, está documentado hacia 1518, así como la contralto y el tenor en 1524. Los instrumentos no sólo alternan con las voces en las formas musicales antifonales de la misa y el oficio, sino que suplen la falta de éstas ejecutando la línea melódica de las ausentes en la polifonía. En el cuartel cordobés observamos cierta reticencia a esta práctica, pues ante la falta de contrabajo en 1557 mandan comprar un fagot que sirva para esta voz, pero antes de recurrir al instrumento, en menos de un mes solucionan el problema. con la contratación de un cantante. Asimismo, el interés por los seises en nuestra catedral está relacionado con la falta de voces agudas, más que con suplirlas de instrumentos, y, una vez satisfecha la necesidad, desaparece en la documentación la preocupación por los niños cantores. A partir de 1563, en relación con el espíritu y las directivas

emanadas del Concilio de Trento, junto con la propia práctica musical en las catedrales hispanas, se produce un hecho trascendental en la evolución posterior de la capilla de música de la Catedral de Córdoba: el aumento de los recursos económicos para su dotación y la incorporación de las normas y costumbres de funcionamiento en un cuerpo estatutario .

Durante el magisterio de Álvaro de Cervantes, concretamente en la Nochebuena de 1527 según las fuentes, nuestra catedral contó con la asistencia de un grupo de juglares que en un principio fueron finalmente contratados para la mayor solemnidad de las grandes fiestas, hasta la Navidad de 1554, cinco juglares se incorporan definitiva y permanentemente: chirimía, contralto, tenor y dos sacos que afirman desde este primer momento la preponderancia futura de la línea de bajo melódico.

## REFERENCIAS

1. Adán, MB, del Campo, MIG, Gutiérrez, RH, González, PM, & Úbeda, M. Á. V. (1998). Felipe II y su tiempo: bibliografía existente en el Fondo Histórico de la Biblioteca del Senado. *Revista de las Cortes Generales* , 205-252.
2. Cacace, C. y González López, MJ (1992). Monitoraggio ambientale della Capilla Real en Granada. Attuazione di un intervento programmato nei beni culturali spagnoli. En 3a Conferenza internazionale sulle probe 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 (págs. 917-934).
3. CATEDRAL, DC (1976). Biblioteca. Catálogo 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). *HISPANIA NOVA*. Primera Revista de Historia Contemporánea on-line en castellano. Segunda Época , 134-157.
5. Creswell, JW y Creswell, JD (2017). *Diseño de investigación: enfoques de métodos cualitativos, cuantitativos y mixtos* . Londres: Publicaciones Sage.
6. Cruz, P JL (2016). Los otros círculos periféricos andaluces. Córdoba, Jaén y Almería. En *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento* (pp. 297-312).
7. González, MTD (1991). La capilla musical de Don Cristóbal de Rojas en la Catedral de Córdoba. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* , (4), 101-118.
8. Ibáñez, JD (2005). La incorporación de la nobleza al alto clero en el reino de Castilla durante la Baja Edad Media. *Anuario de estudios medievales* , 35 (2), 557-603.

9. Jiménez, FL y 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). La capilla de los reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (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. En *La Iglesia española y las instituciones de caridad* (pp. 151-168). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
13. López Rider, J. (2018). Organización y configuración territorial del reino de Córdoba en tiempos de Alfonso X (1252-1284).
14. Mancilla, VJP (2013). Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión. *Anuario musical* , (68), 47-80.
15. Mitjana, R. (1918). *Don Fernando de las Infantas: teólogo y músico* . Centro de estudios históricos.
16. Nieto, CM (1992). *Historia de la iglesia en cordoba. Reconquista y restauración (1146-1326)*.
17. Nadie, M. (2006). Recuperado el perdido 'magnifique livre de messes' de la Catedral de Toledo, y obras 'nuevas' de Boluda, Palomares y Navarro. *Música antigua* , 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 y resistencia a la reforma entre los dominicos de Castilla en el siglo XV. En *la España medieval* , 32 , 297.
19. Parella Rubio, S. (2005). Estrategias de los comercios étnicos en Barcelona, España. *Política y cultura* , (23), 257-275.
20. Pidal, RM, & Catalán, D. (1977). *Primera crónica general de España* . Editorial Gredos.
21. Ros-Fábregas, E. (1998). *Historiografía de la música en las catedrales españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica*.
22. Rubio, S. (1969). *Christóbal de Morales: Estudio crítico de su polifonía* . Biblioteca "La ciudad de Dios".
23. Ruiz Vera, JL (2017). *La música en la catedral de Córdoba (1236-s. XVI)*.
24. Sancho, ES (1988). *La Iglesia y el obispado de Córdoba en la Baja Edad Media (1236-1426)* (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid).
25. Stevenson, R. (1993). *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Vol. 62). Alianza.
26. Verdú, PC (2019). Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX. *Hispania Sacra* , 71 (144), 641-658.