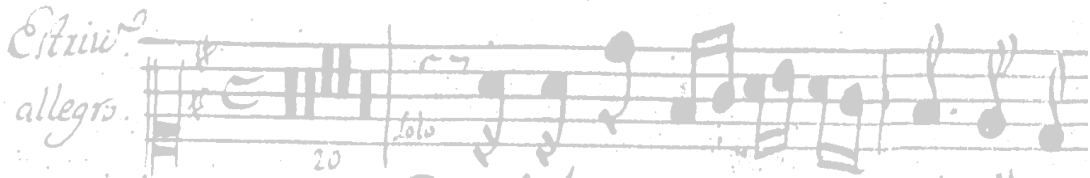


Tiple 1º de 1º Choro á 8. con Viol.º

Allegro
20 *f* *lolo*



Que dulzura ar me niosa
PRIMERA PARTE:



tido, arrastra la atención anima el vie

Con auge



SEVILLA Y LA MÚSICA

to. Pues haganle la serra. Que. 1

EN EL SIGLO XVIII



Tiple 1º de 1º Choro á 8. con Viol.º

Allegro
20 *f* *lolo*

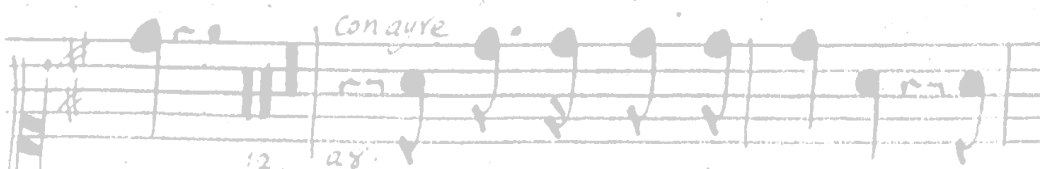


Que dulzura ar me niosa



tido, arrastra la atención anima el vie

Con auge
12 28



to. Pues haganle la serra. Que. 1

Capítulo I.

Funcionamiento general de la Catedral de Sevilla

El funcionamiento general de la Catedral de Sevilla aparece recogido en sus *Estatutos y Constituciones*.¹ La música contribuía con su presencia a solemnizar las más importantes funciones religiosas que tenían lugar dentro del templo y era parte indisoluble del culto. La normativa por la cual se regían todas estas funciones que tenían lugar en la Catedral de Sevilla, así como el funcionamiento del Coro de canto llano y la Capilla de Música de la Catedral hispalense se refleja por escrito en la *Regla del Coro y Cabildo*.² Este reglamento que comenzó a funcionar en 1261 fue el que se aplicó también en otras instituciones de la ciudad, de la provincia eclesiástica y fue un referente para las iglesias iberoamericanas tras la colonización³. Además, en la catedral también sonaban sus campanas que con sus toques característicos transmitían mensajes cargados de simbolismo a los habitantes de la ciudad.⁴

1. El Cabildo

El Cabildo era el órgano máximo y responsable de todas las cuestiones relacionadas con el culto y la gestión la catedral. Estaba formado por todos los prebendados, que recibían una porción determinada de las rentas anuales de la catedral. En la Catedral de Sevilla existían cuarenta canonjías, veinte prebendas íntegras que incluían a las dignidades, veinte racioneros íntegros y veinte medias raciones, que sumaban diez prebendas. Los puestos musicales que gozaban de media ración eran: maestro de capilla, organista 1º, maestro de seises, tiple 1º, contralto 1º, tenor 1º y bajo 1º. Las personas que ocupaban estas medias raciones destinadas a la Música eran racioneros pero no capitulares y sólo asistían a las reuniones del Cabildo si eran

¹ Se, *Estatutos y Constituciones de esta Santa Iglesia*. Impreso s. XVIII, sec. I, Libro n° 374.

² Seam, *Regla del Coro y Cabildo de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla y Memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Deán y Cabildo de ella*. S^a Román Medina. Impreso en Sevilla, 1760.

³ Entre ellas en la Colegiata de San Salvador, segunda en importancia después de la catedral, hasta que en 1425 dictaron unos estatutos propios basados siempre en el decoro y adaptados a sus recursos materiales y personales. Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2008, p. 47. Sobre las instituciones americanas véase Robert Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606: documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985 y Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, Granada, Universidad, 2007.

⁴ Véase Pedro Rubio Merino, *Reglas de tañido de las campanas en la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla, Cabildo de la Catedral, 1995.

requeridas para informar sobre cuestiones musicales. Ordinariamente, la persona encargada de tratar en el Cabildo temas relacionados con la música era el protector de música.⁵

En el Cabildo se incluían diez dignidades: Deán, Arcediano Villa, Chantre, Tesorero, Maestrescuela, Arcediano de Écija, Arcediano de Jerez, Arcediano Niebla, Arcediano Reina, Prior de la Villa y Carmona. Los capitulares estaban obligados a asistir al Cabildo y debían permanecer en él hasta que finalizara, a excepción de las dignidades, que podían salir de las reuniones capitulares sin licencia.

El Cabildo se reunía tres veces por semana y en todas sus votaciones sólo contaba el voto de los capitulares ordenados *in sacris*.⁶ Todos los miembros del Cabildo debían hablar guardando la compostura y la modestia que requería su cargo eclesiástico. Las personas que entraban nuevas en el Cabildo tenían derecho al voto pero no podían hablar en él hasta que no hubiese transcurrido un año; durante el primer año de asistencia al Cabildo debían observar y aprender del resto de los capitulares. Cuando en el Cabildo se hacía una votación secreta ningún capitular podía descubrir lo que allí se había dicho y votado. El Cabildo era el órgano de gobierno encargado de velar por el cumplimiento de las normas que regían la catedral y tenía la potestad de imponer multas y castigos a las personas que las infringían.

Todos los temas relacionados con la música se trataban en las reuniones del Cabildo. Los capitulares exponían y discutían sobre todo tipo de cuestiones musicales que planteaba el protector de música en el Cabildo y solían contar con el asesoramiento del maestro de capilla. El maestro de capilla y el organista eran los encargados de examinar a los músicos y exponían su opinión en el Cabildo cuando eran requeridos para tal efecto. El Cabildo era, en última instancia, el que votaba la elección de los músicos para la Capilla. Para que un músico fuera admitido en la Capilla de Música de la Catedral hispalense era necesario que, al menos, tres cuartas partes de los miembros del Cabildo votaran a su favor.

2. Normas de funcionamiento

⁵ Justino Matute, “Adicciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX. Del Viaje de España de D. Antonio Ponz”, *Archivo Hispalense*, n.º 1 (1886), pp. 364-382 y José Enrique Ayarra, *La música en la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Caja de Ahorros de San Fernando, 1976, p. sn.

La normativa sobre las obligaciones, ganancias, una memoria de manuales, procesiones y, en definitiva, todas las normas y directrices que regían el culto catedralicio aparecen recogidas en la *Regla de Coro y Cabildo*. El Cabildo, en primer lugar, y el Deán y Presidente del Coro, en segundo lugar, debían velar por el cumplimiento de las normas y podían multar a los señores que las incumplieran.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII estas reglas se reimprimieron en varias ocasiones con el objeto de que todas las personas vinculadas a la Catedral de Sevilla las conocieran y las siguieran. Cuando en alguna ocasión ocurría algún percance contrario a las reglas, el Cabildo llamaba la atención a quienes las habían incumplido y hacía hincapié en su vigencia.

El 26 de noviembre de 1608 el Cabildo mandó:

“(…) reducir a compendio su Regla de Coro y Cabildo, para que leyéndose el Viernes primero de cada mes en Cabildo, más fácilmente se pudiese tener noticia, de lo que en general, y particular se debe guardar: formado dicho compendio; en el Cabildo Espiritual de 22 de Enero de 1616 la mandaron imprimir, y que a cada uno de los Señores Prebendados se diese un tanto de ella, para que cada uno supiese sus obligaciones, y se consiguiese el deseo de el Cabildo en el más fácil cumplimiento de ella.”⁷

En 1657 el Cabildo dio orden de que las reglas se reimprimieran porque se habían acabado los ejemplares y mandó incluir al final de éstas una “Memoria de los Manuales y Procesiones” que se hacían en la catedral. Esta impresión vio la luz un año más tarde.

Casi un siglo después, el Cabildo volvió repetir su mandato de imprimir la *Regla de Coro y Cabildo*.

“En 17 de Marzo de dicho Año [1744], mandó el Cabildo se forme la nueva Regla, conformándose con las actuales obligaciones de el Cabildo, y aumentándole todas aquellas noticias, que puedan conducir, para que los Señores nuevos se instruyan: y cometió a la misma Diputación haga, que así se ejecute; con tal, que antes de imprimirse se traiga a el Cabildo el original para su aprobación.”⁸

⁶ Se, *Estatutos y Constituciones ... op. cit.*, pp. 10, 87, 91 y 175.

⁷ Seam, *Regla del Coro y Cabildo ... op. cit.*, pp. 1-2.

⁸ Seam, *Regla del Coro y Cabildo ... op. cit.*, p. 3; Sc, AC 1744, sec. I/ Leg. n ° 115, p. 63.

El Cabildo volvió a aprobar una nueva edición de estas reglas en 1758, que fue costeada por la Hacienda de la Fábrica.⁹ Estas reglas se imprimían con frecuencia, como vemos en el hecho de que tras un enfrentamiento entre los músicos de la Capilla y el maestro de capilla interino, Francisco Soler, el 16 de junio de 1758 el Cabildo mandó al protector de música que convocara a todos los individuos de la Capilla de Música y en su presencia hiciera leer de *Verbo ad verbum* las constituciones o reglas para que quedaran todos enterados y se encargaran de su “inviolable observancia”. En diciembre del año siguiente (1759) el Cabildo ordenó a la mayor brevedad posible la nueva impresión de las reglas debido a “la notable falta que hacían para el gobierno de la Catedral”.¹⁰

2.1. Prebendados

2.1.1. Obligaciones

Los prebendados estaban en la obligación, como autoridades eclesiásticas que eran, de llevar una vida honesta, devota y ejemplar. Todos los prebendados tenían la obligación de asistir y cantar en el Coro y guardar silencio en él durante las celebraciones religiosas. Debían mantener una actitud piadosa durante los sermones y procesiones, ya que no sólo era “cosa indecente, sino profana e impía no orar con silencio en la Iglesia de Dios, y oír con atención su palabra y Divinos Oficios.”¹¹ La principal obligación de los prebendados del Coro de canto llano era cantar con devoción, reverencia y atención las alabanzas al Señor y sus Oficios Divinos. Los prebendados debían cumplir las *Reglas de Coro y Cabildo* y si en alguna ocasión su comportamiento se desviaba de ellas, eran penalizados con alguna multa económica.

El canto de las Horas canónicas de los Oficios Divinos tenía que hacerse,

“(…) en tono templado, haciendo medio en el canto, aguardando, que el un Coro haya acabado, antes que el otro comience. Y téngase cuidado de atender a lo que el Presidente canta, para responderle a propósito y a tiempo, sin que haya dilación: y en las Responsiones comiencen y acaben juntos el Coro o los cantores, sin que se detengan

⁹ Véase el apartado sobre la financiación de la música en este estudio.

¹⁰ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n.º 125, p. 160 y 28; AC 1759, sec. I/ Leg. n.º 126, p. 189.

¹¹ Seam, *Regla del Coro y Cabildo ... op. cit.*, p. 4.

algunos respondiendo largo: y el Señor Deán o Presidente, tenga cuidado de penar a los que en esto faltaren.”¹²

Ningún prebendado cantor del Coro de canto llano podía faltar sin licencia ni entretenerse o desoír los llamamientos al Coro bajo pena de ser multado, a “ no ser que fuese a decir misa o a alguna breve necesidad”. Tampoco se podía andar por la iglesia mientras se decían las Horas para no causar mal ejemplo ante los fieles.

Todos los prebendados debían asistir a los Oficios y cumplir sus obligaciones durante el período que no gozaran de permisos por vacaciones o enfermedad. En el caso de que gozaran de algún permiso ocasional, aparte de los estipulados por vacaciones o enfermedad, tenían la obligación de dejar en su puesto a un sustituto.

Durante el primer año de su nombramiento, los prebendados no podían salir del arzobispado si no era con permiso o licencia del Cabildo.

“Tampoco pueden los Señores, tanto Propietarios como Coadjutores, hasta pasado el año de la dicha residencia vestirse en el Altar, decir Horas, ni tomar Capas, de modo, que la residencia tiene dos partes, una que toca al servicio de Altar y Coro, y es común a Propietarios y Coadjutores; otra de Privilegio de propiedad para gozar de las preeminencias.”¹³

En lo referente al servicio que prestaban en el altar durante la celebración de las ceremonias religiosas, ningún prebendado podía servir semana de altar ni de coro durante el primer año de su residencia en la catedral, a no ser que el Cabildo le concediera licencia porque fuera necesario. Transcurrido el año, debían examinarse para ver si estaban instruidos y eran idóneos para desempeñar el puesto. También tenían la obligación de preparar sus lecturas y cantos, así como saber el ceremonial que se realizaba en la catedral. Debían confesarse y cuidar su comportamiento y apariencia:

“(…) y traigan el cabello corto, y corona abierta. Y así en la Sacristía, como en el Altar, y Procesiones guarden silencio: y no vuelvan el rostro a otras partes, y en todo estén con la devoción, modestia, y reverencia, que conviene a tan alto ministerio. Y el que así no lo hiciere sea penado por el Señor Deán o Presidente.”¹⁴

¹² Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 6.

¹³ Seam, *Regla de Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 240.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

Los prebendados que no estaban ordenados *in sacris* no podían presidir el coro (a excepción del Deán), ni ser compensados económicamente por su asistencia a las procesiones, en las que se situaban delante de los prebendados que estaban ordenados.

Los músicos prebendados tenían la obligación de asistir a los Maitines de Navidad, Epifanía y Resurrección porque debían cantar con la Capilla de Música. Cuando un prebendado moría, todos los demás tenían la obligación de decir tres misas por el difunto. Los que no eran presbíteros decían tres Oficios enteros de difuntos o mandaban decir las tres misas.

“En oyendo la campana grande, que hace señal de muerte de cualquier Señor Prebendado, tienen todos obligación de acudir luego a la Iglesia a ver el Testamento, y disponer lo que se ha de hacer en el entierro; y no puede ninguno salir de Sevilla hasta estar concluido el entierro, al cual deben todos asistir, pena de tres días de lo ganando, la que no se vuelva sin llamamiento y una haba lo contradiga. Esto se entiende, haciéndose el entierro en esta Santa Iglesia, en el que se usa de capas negras, en cualquier tiempo que sea.”¹⁵

La *Regla del Coro y Cabildo* también advertía sobre algunas ceremonias que debían observar los prebendados. Por ejemplo, al entrar en el Coro debían arrodillarse para hacer oración. Tras orar, y de camino a sus sillas, debían hacer una genuflexión al Santísimo y hacer venia al Presidente del Coro y a los prebendados de ambos lados. Según un auto capitular de 15 de marzo de 1601 y 5 de febrero de 1672, siempre que se cantaba el Evangelio, las Oraciones, el *Gloria Patri* o el último verso de los Himnos, los sacerdotes que entraban o salían, debían parar vueltos hacia el altar en el sitio que les cogiese y permanecer así hasta la conclusión. Lo mismo debía observarse mientras se decía el *Gloria* y el *Credo*.

“Para la *Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus, Magnificat, Benedictus* y *Nunc Dimittis*, siempre que ay Música, se baxan los Señores las mangas, o sueltan las capas de coro negras, y se dicen uno con otro: el Señor más antiguo es quien dice *Gloria*, o *Credo*; pero si no es sacerdote, y lo es el moderno, lo dice el Señor moderno. En los Cánticos empieza el Señor capero más antiguo de el lado de la Tablilla, y acabada de decir la *Gloria*, o *Credo* por los Señores, se sienta el Cabildo. Mas quando la *Gloria*, o *Credo* es de canto llano, está el Cabildo en pie toda ella.”¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

Los miembros del Coro de canto llano debían permanecer con las mangas de sus trajes bajadas mientras estaba expuesto el Santísimo Sacramento y cuando se cantaba la Lección, Salmos, Tractos o Prosa. Todo el Coro de canto llano debía ponerse en pie cuando salía el Presidente de él y debía mantenerse en esa posición:

“(…) en las Horas de Nuestra Señora, tanto en sus fiestas, como en el Oficio Parvo en los días feriales, excepto a las lecciones de Maitines, con sus Responsorios, que todos se sientan; y asimismo, a los Maitines solemnes de la Concepción de nuestra Señora. Igualmente el Coro se mantiene en pie al *Gloria Patri*, *Gloria in excelsis*, Evangelio, *Credo*, Prefacio, Capítulos, Hymnos, Oraciones, *Quicumque vult*, *Ecce nunc benedicite*, al v. *Sit nomen Dñi. Benedictum*, y a los Cánticos, *Magnificat*, *Benedictus* y *Nunc Dimitis*, y desde que se acaba de leer el Martyrologio hasta acabada Prima. Quando la *Gloria*, y *Credo* es a canto de Órgano, después, que los Señores la rezan uno con otro, se sientan, (…)”¹⁷

El Cabildo debía permanecer de rodillas en todas las misas mientras se decía el *Introito*. También al *Et incarnatus* y durante la Elevación. En las misas de *Requiem* debía estar de rodillas, además de las situaciones mencionadas, en las oraciones primeras y últimas, al v[erso] *Adjuva nos* y desde *Sanctus* inclusive hasta los *Agnus* exclusive. Asimismo, los capitulares se arrodillaban,

“(…) a las Preces feriales, a los v.v. *Adorate Deum*, y *Adorate Dominum* de Maytines, y Horas, quando se cantan fuera de los Psalmos, a las palabras, *Et procidentes* de los r. r. 7 y 8 de Epifanía. Al r. *Verbum caro* de Navidad, al primer v. de los Hymnos, *Veni Creator* y *Ave Maris Stella*, al v. *Tantum ergo*, quando está manifiesto el Santísimo, al v. *O Cruz ave* del Hymno *Vexilla Regis*, en las Epístolas y Evangelios, donde se advierte genuflexión, a las palabras, *Ut in nomine Jesu omne*, etc. Y al v. *Te ergo quaesumus*.”¹⁸

Los miembros del Coro de canto llano debían hacer una inclinación en los Salmos *Bonus est tu*, de Tercia, *Sanctum et terribile*, de Vísperas, y al *Adoravimus in loco ubi steterunt pedes ejus*, del Salmo *Memento Domine* y otros semejantes. También al empezar las Antífonas *Adorate*, de los Maitines de Epifanía.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

2.1.2. Permisos

El Cabildo concedía a los prebendados permisos o licencias por vacaciones (*reclēs*) o por enfermedad (*patitur*). En general, a los músicos que no gozaban de prebenda se les concedían permisos ocasionales para salir fuera de la ciudad de Sevilla (oposiciones, asuntos familiares, cambio de aires para recuperarse de alguna enfermedad, etc.).

a) Permisos por vacaciones (*reclēs*)

El Concilio de Trento asignó a todos los prebendados eclesiásticos noventa días de vacaciones a lo largo del año. Los prebendados podían tomarse estos tres meses de vacaciones bien juntos o bien separados y en ellos también ganaban su renta ordinaria sin necesidad de asistir a la catedral.

El Cabildo de la Catedral de Sevilla podía otorgar hasta ciento cuarenta y cuatro días de vacaciones al año, es decir, casi cinco meses.¹⁹ Otras iglesias de España no disponían de tan gran cantidad de días de permiso por vacaciones. Por ejemplo, la Catedral de Granada y la de Guadix (Granada) disponían de cien días al año; otras como la Catedral de Badajoz o la Colegial de Antequera (Málaga) otorgaban cuatro meses; en la Catedral de Málaga los *reclēs* quedaron fijados en noventa y tres días, pero desde 1568 concedían de forma automática un cuarto mes a todo el que lo solicitaba.²⁰ En la Catedral de Sigüenza (Guadalajara) se concedían, por especial dispensa papal, no tres meses de gracia, sino cuatro.²¹

Los prebendados que tomaban posesión de su cargo a mitad de año podían utilizar todas las vacaciones del año, a razón de doce días cada mes. Cuando un prebendado utilizaba todos sus días de vacaciones se le señalaba su ausencia (*nihil*) todos los días que no asistía a la catedral y sólo ganaba la Hora que asistiera.

¹⁹ *Ibid.*, p. 245.

²⁰ MA, AC n ° 59, folios 340v, 341v (4-6-1803) y 370v (28-6-1803). Citado por M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: La vida y la obra de Jaime Torrens... op. cit.* t. 1, p. 47.

²¹ Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, t. I, p. 59.

Los músicos prebendados que tenían pruebas fuera de Sevilla porque optaban como pretendientes a otro puesto, disponían de veinte días para ello:

“Los Señores Pretendientes, que tuvieren pruebas fuera de estos Reinos de España, han de residir en el Coro con Manteo, y Bonete en las sillas altas desde el Postiguillo a la Reja, al lado del Coro, que fuere su Prebenda, a los veinte días de haber salido de esta ciudad el Señor Informante.”²²

Los músicos que gozaban de prebenda no podían coger vacaciones los días que hubiera canto de órgano (polifonía); si faltaban perdían su parte y se les descontaba económicamente.²³

b) Permisos por enfermedad (*patitur*)

Los prebendados que enfermaban y lo comunicaban al Cabildo enviando una cédula gozaban de permiso por enfermedad (*patitur*). Mientras estaban de baja, debían permanecer en su casa sin salir hasta su restablecimiento, bajo pena de perder dicho permiso. Si algún prebendado se iba del coro ya enfermo no necesitaba enviar cédula sino comunicárselo al puntador de coro. Los prebendados tenían que incorporarse a cualquiera de las Horas diurnas, porque en las nocturnas no se podían conceder ni cancelar permisos por enfermedad.

Si un prebendado que hubiera estado de vacaciones fuera de Sevilla o del arzobispado volvía enfermo, no necesitaba comparecer en el coro sino enviar una cédula. Si caían “gravemente enfermos fuera de Sevilla o su arzobispado, con certificación jurada del Médico, de haberlo estado, y qué tiempo; presentándola al Cabildo, se les mandará abonar aquellos días de *patitur*.”²⁴

En el caso de que un prebendado se encontrara enfermo habitualmente, el Cabildo podía concederle un permiso por enfermedad abierto, en el que ganaba lo mismo que en el permiso por enfermedad ordinario, con la diferencia de que podía salir fuera de Sevilla o de su arzobispado. Cuando algún prebendado estaba de luto por la muerte de

²² Seam, *Regla de Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 243.

²³ *Ibid.*, pp. 260-261.

²⁴ *Ibid.*, p. 232.

algún familiar, ganaba tres días de Horas del Oficio, no teniendo la necesidad de comparecer en el coro porque se le consideraba en permiso por enfermedad.²⁵

Cuando un prebendado quebrantaba los permisos por enfermedad el Cabildo le imponía la pena que figuraba en el *Estatuto*, que era un mes sin salario y además no se abonaban los días que hubiera estado ausente. Los prebendados no podían coger y cancelar un permiso por enfermedad en el mismo día y si lo hacían se les sancionaba con un mes sin salario.

c) Permisos ocasionales

Existía la costumbre conceder al maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, que era prebendado, una licencia de dos meses para la composición de villancicos, con obligación de asistir a la catedral los días de primera y segunda clase y a las procesiones y manuales, pero no los días de fiesta.²⁶

2.1.3. Jubilaciones

Cuando los prebendados no podían cumplir sus funciones por su avanzada edad o su delicada salud, pedían ser jubilados. Las prebendas (raciones o medias raciones) que se concedían en las iglesias españolas eran vitalicias. Cuando un músico prebendado se jubilaba tras cuarenta años de servicio recibía la cuantía de su prebenda y además las fiestas a las que pudiera acudir.

2.2. Asalariados

La diferencia fundamental entre los prebendados y asalariados de la Catedral de Sevilla residía en el diferente pago que recibían por sus servicios. Los asalariados recibían un salario en concepto de retribución por sus servicios. Eran asalariados los músicos de voz (exceptuando un tiple, un contralto, un tenor y un bajo, que gozaban de prebenda) y los instrumentistas de la Capilla de Música.

²⁵ *Ibid.*, p. 260.

²⁶ Véase los apartados sobre el rango de los días y las licencias y permisos concedidos a Pedro Rabassa en este estudio. En otras catedrales españolas también eran habituales los dos meses de permiso para la composición de villancicos. Por ejemplo, en la Catedral de Sigüenza se concedían un mes para los de

La normativa sobre las obligaciones y permisos de los músicos asalariados no es tan abundante como la que existe sobre los prebendados y se deduce, sobre todo, de las llamadas de atención sobre las infracciones que hacían de las normas.²⁷ Los músicos asalariados debían llevar una vida decente, servir convenientemente en sus funciones catedralicias y podían estar casados, a excepción de los músicos de voz. Frecuentemente los músicos que no gozaban de una prebenda pedían permiso al Cabildo para acudir a su tierra natal a reunirse con su familia, a visitar a algún enfermo o a asuntos particulares. También pedían permisos o licencias para ir a las oposiciones de alguna plaza vacante en otra iglesia o para marchar a otro lugar a reponerse de alguna enfermedad.²⁸

Navidad y otro para los del Corpus. Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750... op. cit.*, t. I, p. 67 y t. II, p. 35.

²⁷ Véase apartado sobre las infracciones de las normas en este estudio.

²⁸ Véase apéndice sobre notas biográficas de los músicos de la Catedral de Sevilla en v. II.

Capítulo II

Organización musical catedralicia

La música en las catedrales se organizaba en torno a dos grandes grupos de músicos: el Coro de canto llano y la Capilla de Música. El Coro de canto llano se encargaba fundamentalmente de cantar el gregoriano y la Capilla de Música de interpretar con voces e instrumentos la polifonía. El Coro de canto llano y la Capilla de Música estuvieron estrechamente relacionados en la Catedral de Sevilla y ambos participaban en las funciones religiosas contribuyendo a solemnizarlas. Algunos miembros del Coro de canto llano reforzaban la cuerda grave de la Capilla de Música y varios de ellos ingresaron como bajos en ella.

1. El Coro de canto llano

El Coro de canto llano estaba formado por dos sochantres, veinte veinteneros y un número variable de capellanes de coro. Los sochantres ocupaban una plaza de veintenero. Los miembros del Coro de canto llano eran clérigos y, fundamentalmente los capellanes de coro, solían ser antiguos seises y colegiales del catedralicio Colegio de San Isidoro que habían ido promocionando internamente.¹

El Coro de canto llano se encargaba de solemnizar la liturgia con el canto gregoriano, es decir, el canto monódico a una sola voz. Podía interpretarse de forma solista (sochantre), de forma responsorial (alternancia del sochantre y del coro) o antifonal (alternancia entre dos coros). El gregoriano estaba a cargo de los veinteneros con el sochantre a la cabeza y del coro de capellanes. Fundamentalmente el Coro de canto llano se encargaba de la interpretación de las Horas Canónicas, es decir, los cantos del Oficio del día: Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas, Completas y Maitines. También se cantaban en gregoriano los cantos del propio de la Misa (Introito, Gradual, Alleluia, Tracto, Secuencia, Ofertorio y Comunión) y del Ordinario (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*).

Los veinteneros y capellanes de coro debían asistir a todas las Horas, a la misa mayor de la mañana y misa de tarde, Nona, Vísperas y Completas sin salir del coro. También tenían la obligación de asistir a los aniversarios y misas que les dotaban los

¹ Véase el apartado sobre promoción interna y proyección exterior de los músicos de este estudio.

fieles. Estas últimas no podían interferir en su principal deber, que era el de la asistencia y canto de las Horas. No podían tener vacaciones (*reclé*) cuando fallecía algún beneficiado de la iglesia, pero sí podían ser dispensados por el sochantre mientras quedasen dos tercios en el coro para poder cantar. Para asistir al coro los veinteneros y capellanes debían llevar los “cabellos cortados redondos a arbitrio del Presidente” y no llevar “jubones de terciopelo”.²

1.1. Sochantres

Una de las diez dignidades de la Catedral era el Chantre, que formaba parte del Cabildo. La persona que ocupaba este cargo debía comenzar el canto y regir a los clérigos de la veintena, bien mediante su persona o bien mediante otra que él designaba y a la cual pagaba. La persona que nombraba el Chantre para regir el Coro de canto llano era el sochantre. El Chantre tenía la potestad de nombrar a los clérigos de la veintena y a los mozos de coro (colegiales que ayudaban a los sacerdotes en la celebración de las misas y los Oficios Divinos). Por encima de la Dignidad del Chantre estaban el Deán y el Cabildo para enmendar sus posibles equivocaciones.

El sochantre ocupaba una plaza de veintenero en la Catedral de Sevilla pero estaba en un escalafón superior.³ Había un segundo sochantre que le servía de ayuda y sustituía en algunas ocasiones (véase tabla 2). El sochantre debía dirigir el canto gregoriano en el coro, enseñar a los mozos de coro cuando tenían que cantar, leer, decir la calenda y guardar todos los libros en el armario cada semana. Tenían la obligación de asistir a todas las festividades y de poner un sustituto si no asistían por enfermedad. En ocasiones, “el sochantre propio e no per interposita persona” debía decir “las misas cantadas cuando [h]ay pitanças”.⁴ Al ser el máximo responsable del Coro de canto llano el sochantre recibía todas las llamadas de atención del Cabildo catedralicio para que los músicos del coro guardaran un buen estilo de canto.⁵ Se encargaba de examinar en canto

² Se, *Estatutos y Constituciones de esta Santa Iglesia [de Sevilla]*. Impreso s. XVIII, sec. I, Libro n° 375, pp. 36, 38 y 65 (véase apartado sobre las normas de funcionamiento en el capítulo I de este estudio).

³ En alguna ocasión, el Cabildo buscó un sochantre fuera de los veinteneros de la Catedral de Sevilla, por ejemplo, en 1701 el Cabildo encargó al sochantre que se informara sobre una persona que podía ocupar el puesto de segundo sochantre que residía en el Puerto de Santa María (Cádiz). Se, AC 1701, sec. I/ Leg. n° 86, p. 7. Para mayor información sobre la capilla musical de esta localidad véase M^a Gloria Cano Révora, “La capilla de música de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María durante el siglo XVIII”, *Revista de Historia de El Puerto*, n° 20 (1998), pp. 45-63.

⁴ Se, *Estatutos y Constituciones de esta Santa Iglesia [de Sevilla]... op. cit.*, p. 9 y 132.

⁵ Véase apartado infracciones de las normas en el capítulo V.

a los aspirantes a veinteneros y de informar al Cabildo sobre el resultado de las pruebas. En 1771 el Cabildo pidió al sochantre informes más detallados sobre la forma de cantar y calidad de las voces de los aspirantes al Coro de canto llano:

“Cuando el sochantre entre a informar al Cabildo del examinado en canto para veintenero, no se ciña a la precisa palabra de: cantó o no cantó, sino que exprese si cantó bien o mal y si es o no es competente, y de calidad la voz.”⁶

Tabla 2. Sochantres de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre del Sochantre	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese en el cargo	Observaciones
Pedro Martínez Blanco	1705		1708	Vacante en 1714. [+ 1714]
Juan de Escobar	1705			Segundo sochantre. Recluso por enfrentamiento con un puntador de coro en 1731
Juan Antonio Vélez	1712		1712	+ 1714
Pedro Bermudo	1712	1712		Sustituyó al anterior un año
Antonio Vergara	1716	1722		Veintenero desde 1716 y en 1722 ayuda de sochantre
Pedro Zambrano	1720			Veintenero y ayuda de sochantre
José Baeza	1732			Permiso enfermedad en 1732
Andrés Durán	1732		1743 y 1763	Sochantre 2º en 1732 y sochantre 1º en 1738. Nombrado capellán de Escalas en 1756 por muerte de Francisco Aguilar
Pedro Bigueras	1746			Sochantre del Sagrario
Gregorio Zambrano	1747	1747		Colegial en 1747. Nombrado sochantre en 1747. Veintenero en 1755 ⁷
Diego Monroy	1754			Hizo un informe sobre la necesidad de buenas voces en la veintena
Francisco Olazábal	1755			Se le concedió un permiso para cantar fuera de la Catedral
Juan Martel	1763			Segundo sochantre

1.2. Veinteneros

Los veinteneros eran veinte cantores con voces graves (tenor y bajo)⁸ que participaban “así en el canto de órgano como en el canto llano”. Además tenían otras

⁶ Se, AC 1771, sec. I/ Leg. n ° 135, p. 82.

⁷ Se, *Libro de fundación del Colegio de San Isidoro... op. cit.*, p. 54v.

⁸ Inmaculada Cárdenas (*El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Santiago de Compostela, Universidad, 1987, p. 28) señala que en Sevilla: “Estos cantores veinteneros, estaban repartidos cinco en cada voz: cinco tiples, cinco contraltos...Sus salarios eran diferentes según la categoría de cada uno de ellos.” Sin

funciones como “entrar las tablas de reliquias (...) y vestir y difundir las capas a los presbíteros beneficiados los días de procesiones”.⁹ Los veinteneros tenían la obligación de cantar en los Oficios Divinos y no debían faltar a las Horas Canónicas ni a las misas de Tercia y Prima. Además se encargaban de llevar a la Catedral hispalense los cuerpos de los beneficiados fallecidos y enterrarlos en la iglesia. Si no asistían al coro y no estaban en la vigilia, letanía, misa de honra del enterramiento, vigilia de los nueve días y en la vigilia y misa al año siguiente, perdían un día de lo ganado; y si salían del coro en Prima o Nona no ganaban esas Horas.¹⁰ Los veinteneros eran los encargados de cantar las Pasiones en Semana Santa y el Cabildo les recompensaba por ello.

En ocasiones reforzaban a la Capilla de Música con sus voces, no sólo en las Pasiones y Tinieblas, sino también en los Misereres. En 1737 se pagó a los veinteneros una ayuda de costa de varias mesadas por su labor durante seis meses. Los veinteneros podían cantar fuera de la Catedral hispalense con permiso del Cabildo catedralicio. De hecho participaron y cantaron en 1748 en una procesión que llegó a la ermita de San Sebastián en la ciudad de Sevilla.¹¹

Para alcanzar un puesto en la veintena los aspirantes debían ser clérigos y pasar un examen “en canto y otras cosas de su oficio” ante dos beneficiados.¹² Los puestos de la veintena eran nombrados por el Chantre de la Catedral de Sevilla. Un tercio de las plazas de veintenero recaían en colegiales que habían estudiado en el Colegio de San Isidoro al menos durante cuatro años (véase tabla 3).

A aquellos [colegiales] conviene saber que fueren hábiles y tuvieren las partes que piden las fundaciones y empleos que huvieren de obtener, los que huvieran de ser provistos, teniendo presente, que los colegiales, por que puedan ser proveídos deben de [h]aver servido de colegiales a lo menos por quatro años. También en el chantre presente, y que por tiempo fuere, siempre para las veintenas, conviene a saber para su tercera parte nombre colegiales que sean, o hayan sido de dicho colegio y que por dicho tiempo de

embargo, creo que esta clasificación no es apropiada para los veinteneros y sí para los cantores adultos de la Capilla de Música.

⁹ Se, AC 1498-1506, sec. I/ Leg. n ° 5, p. 78.

¹⁰ Se, *Estatutos y Constituciones... op. cit.*, pp. 34-36.

¹¹ Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n ° 117, p. 76. Debía ser frecuente su participación en las celebraciones de esta ermita ya que se ha documentado otra colaboración en el s. XVII. Se, AC, sec. I/ Leg. n ° 50, p. 6. Citado por Inmaculada Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno, ... op. cit.*, p. 27.

¹² Se, *Estatutos y Constituciones... op. cit.*, pp. 34-36.

cuatro años más hayan servido y para las otras dos parte nombre libremente como hasta aquí se ha acostumbrado a ejecutar.”¹³

Las veintenas eran incompatibles con otras ocupaciones que impidieran la residencia en el coro, como por ejemplo, la de rector del Colegio de San Isidoro. Sin embargo, el Cabildo tenía “facultad por la especial habilidad de algún veinte[ne]ro de destinarlo a otro ministerio”.¹⁴

Los veinteneros, al ser clérigos, no podían casarse. Por no cumplir dicha norma, se le suspendió su puesto en 1734 al veintenero Francisco Murillo. Este se fue con una licencia a ver a su madre al pueblo de Campillos pero “se decía que estaba casado”.¹⁵

Los veinteneros solían reunirse periódicamente en la Capilla de San Francisco de la Catedral de Sevilla en Cabildos presididos por el sochantre. En dichas reuniones, a las que se les convocaba con un día de antelación, trataban de todos los asuntos referentes a la comunidad de la veintena: nombramientos, jubilaciones, pagos efectuados, etc.¹⁶

Tabla 3. Veinteneros de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Autos de la Comunidad de la Veintena*, 1732-1764, sec. I/ Libro 360 (2).

Nombre del veintenero	Fecha primera noticia	Fecha nombra -miento	Fecha cese en el cargo	Observaciones
Luis Romero	1700			Permiso para salir de Sevilla.
Andrés Mogrollo	1700	1700		
Juan del Castillo	1700			
Juan de Medina y Vargas	1701		1704	
José Francisco de Soto	1701			
Capellán Guijarro	1701		1715	En 1715 llevaba 41 años al servicio de la Catedral hispalense.
Francisco Bernal de Estrada	1701			
Gaspar de Llanos	1701			
Juan de Poveda				En 1701 se le cita como capellán de coro.
Juan Limón de Cáceres	1701			En 1732 era el veintenero más antiguo. En 1734 compuso un oficio que aprobaron los maestros de capilla y organista. Enseñó canto llano en el colegio.
Antonio de la Vega	1701			

¹³ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Collegio del Sr. San Isidoro, Primado de las Españas, erigido según los ritos y ceremonias de esta Santa Iglesia por el Deán y Cabildo, para la educación de los ministros del choro y altar, confirmados por Nuestro Muy Santo Padre urbano Octavo*. Sevilla, Juan Francisco de Blas de Quesada, 1736, pp. 40. Impreso, 63-1-5.

¹⁴ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n ° 98, p. 93.

¹⁵ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n ° 108, p. 256.

¹⁶ Se, *Libro de Autos de la Comunidad de la Veintena*, 1732-1764, sec. I/ Libro 360 (2).

Francisco de Criales	1701			En 1704 era ayuda de sochantre.
Andrés de la Sierra	1700	1702		Era cantor del coro.
Pedro Luna	1704			
Rodrigo Santaella	1704			
Manuel Bravo Sayas	1704		1734	Estuvo 9 años de colegial y 44 en el coro. En 1734 tenía 64 años de edad.
Francisco de Fuentes	1705	1705		Era un colegial de San Isidoro.
Juan de Escobar	1705			
Tomás Delgado	1705			
Andrés González de Ribera	1705		1706	Se jubiló a los 63 años tras 41 años de servicio en la catedral. Era maestro de canto llano en el Colegio San Isidoro.
Juan de la Rosa	1706			+ 1749
Fernando Romero	1706	1706	1710	Desistió porque obtuvo plaza de sochantre en Capilla Real de Su Majestad.
José [Francisco] Bustín	1706			+ 1709. Tenía voz de bajo.
Andrés Martín Pastor	1707	1707		
Salvador Camacho	1709			Seguía en 1747.
José Bruno	1709	1709		
Manuel Castro	1709	1709		
José [Anselmo] Díaz	1711	1711	1754	Jubilado en 1754 con más de 40 años servicio.
Alonso Carrasco	1712			
Juan de Santiago	1713		1713	
Antonio Vergara	1716	1716		En 1720 hizo un examen para ingresar en la Capilla de Música. En 1722 ayuda de sochantre.
Francisco Morales	1720	1720		[Copista de música?]
Pedro Zambrano	1720	1720		Veintenero y ayuda de sochantre.
Francisco Velasco	1726			Cantó las Pasiones de 1726.
Juan de León y Velasco	1728			Sustituto de un veintenero en 1728.
Juan de Chaves	1733			Se fue y volvió al año siguiente.
Nicolás de Chaves	1733	1744		En 1733 llevaba 4 años en el coro y pedía acomodo.
Francisco Murillo	1733	[1733]		Nombrado cuando se fue Juan de Chaves. En 1734 se decía que estaba casado.
Francisco Velázquez	1734	[1734]		Se le concedió una licencia y a su vuelta se le negó la incorporación al coro.
José Díaz	1736		1754	En 1754 llevaba 44 años de servicio.
Juan de Salazar	1736			En 1740 Presentó una misa compuesta en canto que no aprobaron los maestros de capilla y organista.
Andrés Durán	1732			En 1732 era sochantre 2º y actuó de secretario en las reuniones de la comunidad de la veintena. En 1738 era sochantre 1º.
Diego Escobar	1736	[1710]	1751	En 1751 se le relevó del coro tras 41 años [al servicio de la catedral].
Francisco Jiménez	1738			
Bartolomé Gascón	1740			En 1740 y 1743 compuso unas misas que aprobaron los maestros de capilla y organista y que se pusieron en los libros de coro. En la década de 1740 actuó de secretario en las reuniones de la comunidad de la veintena.
Juan Romero	1740		1740	Colegial en 1704.
Lorenzo Quirós	1745			Capellán que ascendió a veintenero.
Francisco Martel	1747		1769	Cantó las Pasiones de 1747 y 1749. 2º

				sochantre en 1769
Cristóbal Domínguez	1750			Se propuso sin éxito para sochantre. En 1755 pasó como sochantre a la Capilla Real.
José de la Barrera	1754	1754		Seise y colegial en 1704.
Juan Varela	1755	1755		
Juan Conejo	1755			Desistió en 1755.
Francisco Vergara	1755	1755	+1764	Nombrado por Juan Conejo. + 1764
Gregorio Zambrano	1755	1755		Colegial en 1747. Sochantre desde 1747 y se le nombró veintenero. ¹⁷
Juan García	1758	1758		Admitido tras sustituir a un veintenero durante 2 meses.
Tomás Figueroa	1758			+1758.
Ignacio de Córdoba	1758	1758		Nombrado por muerte de Tomás Figueroa.
José Ramón Martín	1758			Se le envió seis meses al Colegio para que aprendiera a servir como veintenero
Diego Borrero	1769	1769		
Diego de Figueroa	1769		1769	Se fue de sochantre principal a la Catedral de Cádiz. Estuvo presente en 1772 y 1774 pidió licencias.
Juan Manuel Villar	1770			Quiso asistir con la Capilla de Música.

1.3. Capellanes de coro

Los capellanes de coro se encargaban de cantar en el Coro de canto llano las Horas, las misas mayores, las procesiones y además cantar en el Oficio de Tinieblas de Semana Santa. En numerosas ocasiones ha quedado constancia en los libros de actas capitulares que se les recompensó por los servicios prestados durante la Semana Santa.

Los capellanes de coro eran elegidos por el Deán y el Cabildo y su función era aumentar el culto con su servicio en el coro, hacer crecer la devoción de los fieles y servir de ejemplo para los cristianos. Debían ser clérigos, “personas honestas, hábiles y suficientes” e inscribirse “ante el notario en ocho días o en fecha próxima al Cabildo” cuando había alguna capellanía vacante. Tras la petición de la capellanía debían demostrar sus cualidades y habilidades en la lectura y canto y además ser ‘cristiano viejo’. La designación de las capellanías de coro debía ser muy polémica ya que estaba prohibido que los señores se dejaran sobornar o tuvieran trato de favor con algún candidato. Si el Cabildo tenía noticia de ello, no aceptaba al candidato propuesto. Para no que no hubiera problemas, los capitulares votaban de forma secreta y si había empate entre los candidatos se debía volver a votar secretamente.

¹⁷ Se, *Libro de Autos de la Comunidad de la Veintena*, 1732-1764, sec. I/ Libro 360 (2).

“(…) vista su habilidad en leer, e construir, e cantar canto llano, a la boz que tiene para el dicho servicio, que el más habile moribus vita & scientia, e que sea de nación cristiano viejo, será recibido, y que en votar cerca de lo susodicho cesse todo ruego de soborno, e que si por alguno fuere hecho, que por el mismo caso no podamos recibillo no votar por él, e que no podamos votar por votos verbales, salvo por cédulas secretas o voletos o havas e atramuz, e que con la mayor parte de los votos assí expresso estemos para recibir al que más votos tuviere”.¹⁸

Los capellanes podían ser despedidos en cualquier momento por el Cabildo ya que este organismo tenía potestad para recibirlos y despedirlos libremente. Los clérigos que ocupaban alguna capellanía no podían formar parte de la Capilla de Música de la Catedral hispalense, porque el Cabildo evitaba tener que pagar dos salarios a la misma persona. Sin embargo, parece ser que los capellanes de coro sí podían cantar con la Capilla de Música porque era su obligación servir con su voz y su arte y para ello se le había recibido en la Catedral de Sevilla.

“Otrosí ordenamos, que los tales clérigos que son para el servicio del choro, para ayudar en las horas canónicas, que no les demos otro salario por cantores de canto de órgano en la dicha Santa Iglesia, porque no es justo que ocupe el salario por dos ministros, quanto más que son obligados a cantar del canto e arte que supieren, pues por esso se recibieron.”¹⁹

Para ausentarse, los capellanes debían pedir permiso al Cabildo sevillano y dejar en su puesto a un sustituto. Debían comprar sus procesionarios e ir cantando con ellos en las procesiones, decir misa los días de ceniza, Domingo de Ramos y Vigilia del Santísimo Sacramento sin turbar los oficios del coro.

Algunos capellanes de coro fueron nombrados veinteneros tras un período de tiempo como capellanes, como por ejemplo Lorenzo Quirós, que ascendió a veintenero en 1745. Otros llegaron a desempeñar dos puestos, como José de Cubas, que en 1725 era también músico en la iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla y posteriormente también actuó con la Capilla de Santa Ana de Triana.²⁰ El Cabildo ante este caso, pidió

¹⁸ Se, *Estatutos y Constituciones... op. cit.*, pp. 165-166.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Sevilla, Archivo Iglesia de Santa Ana de Triana, José Francisco Romero, *Manifiesto que hago ante el señor beneficiado D. Manuel Saballos [Cevallos] de las experiencias que tengo de lo que se ha practicado por estilo antiguo en la Capilla de mi Señora Santa Ana y de lo que contra estilo se está practicando, por cuya causa hay muchas inquietudes, quimeras y alborotos y es como sigue*. Ms. ca. 1760, p. 4. Caja 122, leg. 230.

el escrito para saber si tenía licencia. A pesar de la prohibición del Cabildo, colaboró en 1732 con la Capilla de Música de la Catedral durante las festividades de Concepción, Navidad y Reyes. Esta situación no fue del agrado del Cabildo, ya que en 1739 le revocó una licencia que tenía por enfermedad “por andar sirviendo en Capilla de Música”.²¹

Las capellanías más deseadas de la Catedral de Sevilla, incluso más que la sochantría, eran las de la Capilla de Escalas y de la Vara. En 1738 el Cabildo pensó en que la capellanía de Escalas y la de músico o sochantre la ocupara una misma persona, tal y como había sucedido en alguna ocasión anterior. Tras meditar la cuestión, el Cabildo votó a favor de que los puestos permanecieran independientes. Ese mismo año (1738) no se dispensó el examen de canto necesario para ingresar en la capellanía de Escalas y se nombró a José Zamora. Posteriormente, ocupó el puesto Manuel Romero, que murió en 1746. Ese año, el Cabildo votó para proveer la esta capellanía de la siguiente forma: Antonio Lara 36 votos, Andrés Durán 24, Pedro Romero 3, Francisco Gordillo 1 y Antonio Vergara ninguno. De esta manera se nombró a Antonio Lara, tenor de la Capilla de Música catedralicia que presentó una carta de recomendación del Marqués de Scotti, y su puesto en la Capilla quedó vacante. Otros capellanes que obtuvieron el cargo de capellán de Escalas fueron Francisco Aguilar (+ 1756) y Andrés Durán (véase tabla 4).

Tabla 4. Capellanes de coro de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre del capellán de coro	Seise o colegial	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese en el cargo	Observación
Francisco Martín Romero		1700	1700		
Jerónimo Talaván		1700	1700		Capellán vara del Sagrario
Nicolás Ortiz de Ocampo		1700		1700	Desistió
Luis [Alfonso] de Cárdenas	Seise y colegial	1700		1730	
Baltasar Felipe de Arteaga		1700			
Lorenzo García		1700			
José Antonio Duque		1700			
Andrés de la Sierra		1700			Veintenero en 1702
Clemente Luis González		1701			
Carlos Fernández del Campo		1701			
Alejandro Parra	Colegial	1701			Capellán vara del Sagrario
Juan de Poveda		1702			Se le cita como

²¹ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 6v; AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 5; AC 1739, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 19v.

					veintenero en 1701
Florencio Ortiz Isasi		1702			
Gabriel Toscano		1702			
Leonardo Galindo		1703			
José Bernardo Pérez		1703			
Francisco Lorenzo de Herrera		1704	1704		
Andrés de la Cueva		1706			+ 1706
Diego de Robles	Colegial	1709			Canónigo
José de Cubas	Seise y colegial	1709	1709		Fue músico en San Salvador y Santa Ana de Triana (Sevilla)
José de Torres	Colegial	1709	1709		Capellán vara del Sagrario
Leonardo Sánchez Espejo		1710		1712	Capellán de la vara del Sagrario. Desistió
Juan de Mirabal	Seise y colegial	1712		1712	Capellán de la vara del Sagrario. Desistió
Salvador García	Seise y colegial	1712	1712		Capellán de vara del Sagrario en 1712
Tomás Andrade	Colegial	1712	1712		Capellán de vara del Sagrario en 1712
José Francisco	Colegial	1712	1712		
Andrés Marchena		1713		1713	Capellán de la vara del Sagrario. Despedido
Juan Antonio de Antúnez		1713		1713	Vacante. + 1724
José Vicente Valenciano	Colegial	1716	1716		
Manuel Hurtado	Colegial	1721	1721	[1727]	
Juan José Trillo	Colegial	1722	1722		
José Hurtado		1722	1722		
Fernando Moreno		1722	1722		
Juan Domonte		1723			Racionero
Juan Ponce de León		1723			Canónigo
Francisco Prada		1723			
Luis Mellado		1724	1724	1728	+1728
Juan de Peñaranda		1724	1724		
Ignacio de Porres		1724			
Gaspar de Echeguián		1724		[1724]	+1724
Gabriel de Torres		1724		[1727]	+1727
Juan Hidalgo		1724			
Ignacio Casines		1725		1730	
José Pérez		1725			
Gaspar Álvarez		1725	1725		

José de Cubas	Seise y colegial	1725			Músico en San Salvador y Santa Ana (Sevilla)
Francisco Jadraque	Seise y colegial	1727	1736	[1749]	+1763
Pedro Escartín		1728		[1728]	+1728
Cristóbal Romero	Colegial	1728	1728		

Pedro Romero	Colegial	1728	1728		En 1743 maestro de ceremonias
José de Zamora		1730			Capellán de Escalas en 1738
Vicente Mirabal	Seise y colegial	1733		1736	
Juan de la Vega		1733		1733	
José Romero		1734		[1734]	+1734
Juan Benítez		1736	1736		
Andrés de Castro	Seise y colegial	1736			
Juan Pérez		1736			
Diego de la Rosa		1736		1739 y 1758	
Cristóbal Francisco	Colegial	1736		1749	
Francisco de Palma		1736			
Pedro de Silva		1736		[1738]	Plaza vacante en 1738
Juan Bueno	Colegial	1738			
Gabriel González Candamo	Seise y colegial	1738	1738	1744	
Juan de Bustamante	Colegial	1738	1738		
Antonio Sánchez Cuellar		1738	1738		
Cristóbal de Cózar	Colegial	1738	1738		
Fernando Durán [Estella]	Seise	1738	1738		
Miguel [Antonio] de Lara	Seise y colegial	1741			
Francisco Gordillo		1741			
Lucas [Miguel] Sánchez	Seise y colegial	1742			
Félix [Damián] Fernández	Seise y colegial	1743			
Francisco Díaz		1743	1751		
Francisco de la Marina		1743		1743	
Juan Jiménez	Seise y colegial	1744			
Juan [Joan] Osorio	Seise	1745			
Nicolás Cevallos	Colegial	1745	1745 y 1749		Nombrado por L. Quirós y F. Jadraque
Antonio Alcalde		1745		1745	Desistió, 1745
Isidro Cabrera		1746	1746		
Estacio Talaván		1747		1747	
José [Rodríguez] de Hinojosa		1748	1748		Capellán de vara
Miguel de Salazar		1749	1749		
Leandro de Cabrera		1749		[1749]	
Francisco Alcalde	Colegial	1752	1752		
Diego Benítez Rojas		1752		[1752]	+1752
José de Cuesta	Seise y colegial	1752	1752		Capellán de vara Sagrario
Ignacio Valencia	Seise y colegial	1758	1758		
José Guzmán	Seise y colegial	1759	1759		Capellán de vara Sagrario
[Andrés de las Vacas]	Colegial	[1759]	[1759]		
[Nicolás Margolles]	Colegial y bajón	[1760]	[1760]		Capellán Sagrario Sebastián

	Capilla de Música				Loysaga
Pedro Boiso	Seise y colegial	1772			Era capellán en 1772 y puso un sustituto
Manuel Rivero	Seise	1774			

2. La Capilla de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla estaba integrada en el siglo XVIII por el maestro de capilla, los cantores de coro adultos (tiples, contraltos, tenores, bajos), seis niños cantores llamados seises y un nutrido grupo de instrumentistas. Entre los instrumentistas cabe señalar a los organistas; los ministriles, que tocaban instrumentos de viento (bajón, chirimía, corneta, oboe, fagot y flauta); y los músicos que tocaban instrumentos de cuerda (violín, violón, violonchelo y contrabajo).²²

La plantilla de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla tuvo a lo largo del siglo XVIII aproximadamente treinta y siete músicos (incluidos los seises), un número más elevado que el de muchas de las instituciones religiosas españolas.²³ La Capilla de Música estaba proporcionada en cuanto al número de músicos cantores e instrumentistas.

El coro de polifonía estaba formado por una media de diecisiete cantores, once adultos (tres tiple, tres contraltos, cuatro tenores, un bajo) y seis niños. El resto, en un

²² Las fuentes estudiadas del s. XVIII no son explícitas en datos técnicos sobre los instrumentos por lo que no ha sido posible profundizar en cuestiones organológicas.

²³ La Capilla Real de Madrid contaba con una media más elevada, que osciló entre cuarenta y tres y sesenta y seis músicos entre 1701 y 1755. La Catedral de Valencia contaba aproximadamente 30 cantores (Josep Climent, “La capilla de música de la catedral de Valencia”, *Anuario Musical*, XXXVII, 1982, p. 64) y la Catedral de Ávila tenía entre veinte y dieciséis músicos en 1720 y 1740, (José López Calo, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Santiago, Sedem, 1978). La Capilla Real de Granada tenía veinte músicos en 1758 (Pilar Ramos, “La Música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”,... *op. cit.*, pp. 670-671). Aproximadamente los mismos formaban la Capilla de la Catedral de Pamplona (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, ... *op. cit.*, p. 47). Diecinueve miembros adultos más ocho cantores niños formaban la Capilla del Santuario de Aranzazu (Jon Bagües, *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aranzazu*, Usúrbil. Caja de Ahorros de Guipúzcoa, 1979, pp. 41-42). Un menor número, diecisiete, tuvo la de Zaragoza (José Vicente González Valle, “Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el s. XVIII”, *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, 1977, p. 38) y seis llegó a tener la de Huesca en 1713 y 1718. (Antonio Durán Guriol, “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca”, *Anuario Musical*, XIX (1964), p. 47 y Juan José de Mur, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Ayuntamiento. Obispado. Diputación, 1993, pp. 15-16).

número más difícil de precisar, lo formaban los instrumentistas (dos organistas, de dos a seis bajones, dos chirimías/ corneta, dos oboes y seis violines/ violones).²⁴ Al cuidado de la educación de los seises estaba el maestro de seises, que en alguna ocasión participó como tenor (Juan Zuriana) o violinista (Bernardo Ballester). Al frente de todos ellos estaba el maestro de capilla como máximo responsable de toda la actividad musical de la Capilla catedralicia (véase tabla 5).

Tabla 5. Plantilla general de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Músicos	Número aproximado de plazas
Maestro de capilla	1
Organistas	2
Maestro de seises	1
Seises	6
Tiples	3
Contraltos	3
Tenores	4
Bajos	1
Bajones	2 a 6
Chirimía y corneta	2
Oboes	2
Instrumentos de cuerda frotada (violín/ violón)	6
Total	37

En la Catedral hispalense trabajaron varias familias o dinastías de músicos. Frecuentemente el cargo de ministril e instrumentista fue pasando de padres a hijos, por ejemplo, los Blasco de Nebra (José y Manuel) se especializaron en el órgano, los Balcaneda (Juan y Gaspar) en la chirimía, y corneta y los Palma (Francisco y Benito) en el bajón. Algunos instrumentistas tuvieron familiares que ingresaron como cantores. Cabe destacar el caso de Martín Reinoso, violón y contrabajo cuyo hijo José M^a ingresó en la Capilla como tenor.

A lo largo del período estudiado (1700-1775) la Capilla de Música catedralicia pasó por fases en las que estuvo necesitada de músicos.²⁵ En ocasiones, la demanda de músicos era general y no se especificaba qué voces o qué instrumentos se precisaban (1705 y 1707).²⁶ En 1708 la necesidad de músicos para la Capilla fue tal que, según el

²⁴ Véase en el apéndice de este estudio las tablas sobre los músicos de la Catedral de Sevilla en tres momentos del siglo XVIII: 1700-1725, 1725-1750 y 1750-1775.

²⁵ Los años en que tuvieron lugar demandas de músicos fueron: 1701, 1705, 1707, 1708, 1720, 1723, 1724, 1726, 1727, 1731, 1738, 1744, 1747, 1748, 1756, 1769, 1771, 1772 y 1773.

²⁶ Se, AC 1705, sec. I/ Leg. n ° 88, p. 30; AC 1707, sec. I/ Leg. n ° 89, p. 162.

maestro de capilla, Diego José de Salazar, “si no es valiéndose de músicos de fuera no hay función en esta Santa Iglesia que pudiere cumplir su aparato y decencia que siempre se ha acostumbrado”.²⁷

2.1. Maestro de capilla

Las obligaciones de los maestros de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla no fueron diferentes a las obligaciones de cualquier otro maestro de capilla del siglo XVIII: componer, dirigir y enseñar. El maestro de capilla era el encargado de componer la música de todas las obras en latín y en castellano que interpretaban los músicos de su Capilla a lo largo de las diferentes celebraciones del año. No he encontrado ningún documento que especifique el número de obras totales que debía componer el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. Sin embargo, sí he obtenido noticias sobre la cantidad de obras en castellano (villancicos) que el maestro de capilla componía anualmente. En 1769 Antonio Ripa, el recién nombrado maestro de capilla tras la muerte de Pedro Rabassa y la marcha de Francisco Soler, pidió al Cabildo que se le relevase de la asistencia los días dobles para dedicarse a la composición: “Antonio Ripa pedía se le concediesen los dobles como al maestro Pedro Rabassa para la composición de los veintinueve villancicos anuales y poder producir algunas obras latinas”.²⁸

De las casi tres decenas de villancicos,²⁹ nueve eran para la festividad de Reyes, tres para la de Espíritu Santo, cinco para Concepción, otros nueve para el Nacimiento y tres para festividades de Santos. Algunos de estos villancicos, especialmente los dedicados a los Santos, tuvieron lugar dentro y fuera de la Catedral hispalense. Por ejemplo, para la fiesta de San Antonio de los Castellanos, que tuvo lugar en el Convento de San Francisco en 1725; para la canonización de San Estanislao Kostka y San Luis

²⁷ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 98-101. Aparecen citados otros casos de necesidad de músicos en autos capitulares de 31.8.1671; 11.9.1671; 24.3.1672; 4.7.1673; 20.2.1677 y 25.9.1679.

²⁸ Se, AC 1769, sec. I/ Leg. n.º 133, p. 68v.

²⁹ En otras catedrales también han aparecido noticias sobre el número de obras que debía componer el maestro de capilla: en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria el maestro tenía que componer un mínimo de veinticuatro villancicos al año, aparte de otras obras que necesitara la Capilla (Lothar Siemens, *Joaquín García (ca. 1710-1779). Tonadas, villancicos y cantadas para la voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, Diputación, 1984, p. 11). En Pamplona el maestro había de componer treinta y seis villancicos anuales (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, t. I, p. 49). En Oviedo, el maestro componía treinta y dos (Raúl Arias del Valle, “La no jubilación del maestro Furió (Oviedo 1775-1780)”, *Revista de Musicología*, VI, n.º 1-2 (1983), pp. 128-129).

Gonzaga, que se celebró en la iglesia de la Compañía de Jesús en 1727 o para la festividad de San Isidoro en su Colegio en el año de 1731.³⁰

Una de las funciones principales del maestro era componer también obras latinas que debían tener la gravedad y seriedad adecuada a la solemnidad de las celebraciones.³¹ Cuando algún componente de la Capilla de Música escribía alguna obra, se pedía la aprobación del maestro de capilla antes de interpretarla o incluirla en los libros de coro.³² El maestro ensayaba, debía asistir y llevar el compás durante todas las intervenciones de la Capilla de Música y era el máximo responsable de toda la actividad musical catedralicia. Según la *Regla del Coro y Cabildo* de la Catedral de Sevilla:

“El maestro de capilla, aunque tiene puestas las Horas en el Quadrante mayor, debe asistir a las Procesiones. Si el Cabildo le hace gracia de los Manuales, debe asistir a ellos para ganarlos. Quando a las Vísperas huviere Manual, y después Estación, debe asistir a ella, como aya ganado las Vísperas de dicho Manual.”

Según un Auto Capitular de 7 de junio de 1720: “Dicho maestro de capilla tiene obligación de asistir a el Coro a las Tercias de Música, y siempre que la hubiere, hasta el fin.” El maestro podía ser sustituido en caso de enfermedad o de magisterio de capilla vacante por el organista o por el racionero más antiguo en la Capilla, que se encargaba de “echar el compás”.³³

Las licencias o permisos que el Cabildo concedía al maestro de capilla para la composición de villancicos eran “con obligación de asistir las primeras, y segundas Clases (aunque sean de Aparato) y a las Procesiones, y Manuales: pero no a los días de Fiesta, si no ocurren dichas circunstancias.”³⁴

Entre las obligaciones del maestro de capilla se encontraba la tarea de enseñar y educar a los seises; para ello el maestro de capilla contaba con la ayuda del maestro de seises. El Cabildo pedía al maestro de capilla informes sobre todos los músicos y seises

³⁰ M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 118,121 y 128.

³¹ Véase apartado sobre las innovaciones propuestas por Pedro Rabassa en el capítulo VII de este estudio.

³² Véase apartado sobre el repertorio y archivo de música en el capítulo V de este estudio.

³³ Manuel de Cuesta se encargó de dirigir a la Capilla y de componer villancicos en 1765 durante la ausencia del maestro de capilla interino, Francisco Soler. Se, AC 1765, sec. I/ Leg. n^o 131, pp. 55, 111-112.

³⁴ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp. 260-261. Véase apartado sobre el rango de los días en la Catedral de Sevilla en el capítulo V de este estudio.

aspirantes a ingresar en la Capilla de Música de la Catedral hispalense y en el Colegio catedralicio de San Isidoro y por ello el maestro los examinaba.

Los músicos que ocuparon el magisterio de capilla de la Catedral de Sevilla durante todo el siglo XVIII fueron seis.³⁵ Casi todos procedían del magisterio en otra institución relevante. Por ejemplo, Gaspar de Úbeda procedía de la Catedral de Cádiz, Pedro Rabassa llegó desde la Catedral de Valencia y Antonio Ripa había sido maestro en las Descalzas Reales de Madrid. Otros llegaron desde puestos menos prestigiosos, como Diego José de Salazar que llegó desde el magisterio de capilla de Écija (Sevilla), Francisco Soler desde la villa de Reus (Tarragona) o Domingo Arquimbau desde el magisterio de la catedral de Tortosa (Tarragona) e iglesia de Gerona. Todos los maestros, a excepción de Francisco Soler que tuvo problemas con el Cabildo catedralicio, debieron considerar el puesto de su agrado y finalizaron su carrera musical en la Catedral de Sevilla.

Cabe destacar que de la media docena de compositores que ejercieron su magisterio en la Catedral de Sevilla en el s. XVIII, más de la mitad nacieron y se formaron musicalmente en Cataluña³⁶ (véase tabla 6).

Tabla 6. Maestros de capilla en la Catedral de Sevilla (1700-1800).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de entradas*, n.º 385, ración 20, pp. 155-156v.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación ³⁷
Diego José de Salazar	Maestro de capilla	1685	1709	+1709	Natural de Osuna, fue seise en la Catedral de Sevilla y maestro de capilla en Estepa (Sevilla).
Gaspar de Úbeda	Maestro de capilla	1710	1724	+1724	Natural de Valencia donde comenzó su carrera como ministril, fue maestro en Jerez de la Frontera y Catedral de Cádiz antes de llegar a Sevilla.
Pedro Rabassa	Maestro de capilla	1724	1757	+1767	Nacido en Barcelona y formado en la catedral de su ciudad, maestro en la Catedral de Vic (Barcelona) en 1713 y Valencia (1714-1724).
Francisco Soler	Maestro de capilla	1757	1767	+1784	Catalán que fue maestro en Reus (Tarragona). Después de Sevilla

³⁵ Las fechas de los nombramientos de dos de estos maestros de capilla y algunos otros anteriores pueden verse en *Maestros de capilla de la Catedral de Sevilla desde 1659 a 1710 y fechas de sus nombramientos (1724)* en el apéndice documental de este estudio.

³⁶ Datos sobre la procedencia y movilidad de los músicos ponen en duda la clasificación tradicional que separa a los músicos por escuelas que hizo Rafael Mitjana ("Histoire de la Musique: Espagne", *Enciplopèdie de la Musique* de A. Lavignac, París, Delagrave, 1920, t. IV. Edición española, *La Música en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 244).

³⁷ Véase apartado sobre notas biográficas de los músicos en el t. II de este estudio.

	interino				fue a la Catedral de Jaén (1768-1784?)
Antonio Ripa	Maestro de capilla	1768	1795	+1795	Catalán que fue maestro en Tarazona (Zaragoza), Cuenca y las Descalzas Reales (Madrid)
Domingo Arquimbau	Maestro de capilla	1795	1829	+1829	Catalán que fue maestro en la catedral de Tortosa (Tarragona) y en la iglesia de Gerona

2. 2. Organistas, maestros organeros, afinadores e instrumentos de teclado

2.2.1. Organistas

La Capilla de Música de la Catedral hispalense contaba con dos plazas de organista: el organista 1º, que debía ser sacerdote, y el organista 2º, que no estaba obligado a ser clérigo.³⁸ La Catedral de Sevilla contó además con un organista suplente o auxiliar encargado de sustituir a los organistas titulares en caso de enfermedad o indisposición.

El organista 1º era el instrumentista con mayor compensación económica y más consideración social. Desde el 31 de junio de 1507 el organista gozaba de media ración por la que recibía pan, trigo, cebada, gallinas y maravedíes, en cantidad correspondiente al cincuenta por ciento de lo que recibían los señores capitulares.³⁹

Los organistas acompañaban con su instrumento el canto de la Capilla de Música. El organista 1º tocaba tenía “la obligación de alternar por semanas con el organista 2º”, tocar los días de 1ª clase, Maitines pluviales, funciones extraordinarias “en el Coro y en el Presbiterio y en las funciones de fuera [de la Catedral de Sevilla] siempre que sale el Cabildo”.⁴⁰ Ambos organistas tocaban simultáneamente los días de primera clase:⁴¹

(...) mandó que sirva cada uno su semana y que los días de 1ª clase se toquen ambos órganos; la parte del racionero organista, supuesto no tiene parte en la música y sólo tiene la cantidad en que con la parte le ajusta, que la mitad sea para D. José de

³⁸ A lo largo del s. XVIII se observa una tendencia a la secularización del puesto de organista en el País Vasco. M^a Carmen Rodríguez Suso, “La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler”, *Revista de Musicología*, VIII, n.º 1 (1985), p. 62.

³⁹ Se, AC 1485-1540, sec. I/ Leg. n.º 4, p. 233. Citado por José Enrique Ayarra, *La música en la Catedral de Sevilla...* op. cit., p. s/n, nota n.º 23; *Libro de Personal*, sec. I, Libro n.º 380, p. 87.

⁴⁰ Se, AC 1780, sec. I/ Leg. n.º 143, p. 44 y *Oposiciones a organista* [edicto], 1860, sec. IX/ 214, 3.

⁴¹ Véase capítulo sobre la organización del culto, actividad musical y repertorio en este estudio.

Monserrat y la otra mitad para el que la sirve. Y a D. Juan Roldán señaló el Cabildo de salario 300 ducados de vellón por el trabajo de sustituir dichas ocupaciones.⁴²

El segundo organista además tocaba en ocasiones el clave y se encargaba de su mantenimiento: afinación y cambio de cuerdas.⁴³ Los organistas suplentes se formaron musicalmente con los organistas titulares de la Catedral de Sevilla y el Cabildo esperaba de ellos que sucedieran a sus maestros en los cargos de organista 1º ó 2º.

Los organistas poseían una sólida formación musical. Prueba de ello es que el Cabildo solía pedir el parecer del organista 1º, junto con el del maestro de capilla, cuando se examinaba a algún músico o seise aspirante a la Capilla catedralicia. En alguna ocasión el organista se encargó de sustituir al maestro de seises en sus funciones⁴⁴ o se dedicó a la composición.⁴⁵ Por ejemplo, José Blasco de Nebra compuso un libro de ocho misas que entregó en 1758 al entonces maestro de capilla, Francisco Soler, con la intención de que se cantaran en las fiestas de “las segundas clases propias y de aparato y en las octavas de Asunción y Concepción”.⁴⁶

En general el puesto de organista en la Catedral de Sevilla fue el último destino de todas las personas que ocuparon en cargo durante el siglo XVIII, a excepción de Arnaldo Esper, que volvió a su lugar de origen, Flandes. Algunos de los organistas que formaron parte de la Capilla de la Catedral hispalense llegaron desde lejanos puntos de la Península Ibérica e incluso del extranjero. El organista 1º, José Muñoz de Monserrat, procedía de la Catedral de Orihuela (Alicante), el organista 2º, José Blasco de Nebra, provenía de una eminente familia de organistas castellanos y Arnaldo Esper llegó desde

⁴² Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, pp. 13v-14.

⁴³ En la iglesia de Bilbao el organista Juan Simón de Saralegui tenía la obligación de afinar el órgano en 1780. M.ª Carmen Rodríguez Suso, “La figura del organista en el País Vasco...”, *op. cit.*, p. 60. En la Catedral de Málaga el segundo organista hizo las funciones de afinador entre los años 1794-1814. Adalberto Martínez Solaesa, *Catedral de Málaga. Órganos y Música en su entorno*, Málaga, Universidad, 1996, pp. 308-309. En muchas otras instituciones religiosas, como en la Colegiata del Salvador de Granada, el organista hacía además las labores de afinador y de organero. Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Tesis doctoral (inédita), Facultad de Filosofía y Letras de Granada, 1995, p. 127.

⁴⁴ El organista José Muñoz de Monserrat sustituyó al maestro de seises en 1732 y 1740 mientras el magisterio estuvo vacante. Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 75v; AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, pp. 12v-14.

⁴⁵ En otras catedrales también está documentado el hecho de la composición de obras por parte de los organistas. Por ejemplo, en Pamplona el organista llegó a sustituir al maestro de capilla en su labor de composición. María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ...op. cit.*, p. 56. En Málaga hubo varios organistas muy prolíficos como José Barrera, Esteban Redondo o Joaquín Tadeo de Murguía. M.ª Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*, Tesis Doctoral (inédita), Universidad de Granada, 1997, t. I, pp. 110-111.

⁴⁶ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n.º 125, p. 218.

Flandes. Otros organistas se formaron en la propia Catedral de Sevilla, como Juan Roldán, discípulo de José Muñoz de Monserrat o Manuel Blasco de Nebra, que aprendió con su padre José.

Dos de los músicos que ocuparon un puesto de organista en la Catedral de Sevilla durante el período estudiado (1700-1775) compaginaron su puesto con el de maestros de la Cátedra de melodía, es decir, la enseñanza y perfeccionamiento musical de algunos colegiales de San Isidoro y miembros de la Capilla que ingresaban en calidad de principiantes. Este cargo estuvo ocupado a lo largo del período estudiado (1700-1775) por un maestro de capilla, Diego José de Salazar, y dos organistas, José Muñoz de Monserrat y José Blasco de Nebra.

José Muñoz de Monserrat desempeñó el cargo de organista 1º durante más de cuarenta años. Ocupó el puesto desde los últimos años del siglo XVII (1694) hasta 1736, año en que fue relevado o sustituido por Juan Roldán. Continuó algunos años más al frente de la Cátedra de melodía, pero a partir de 1740 le sustituyeron Juan Roldán y José Blasco de Nebra.⁴⁷ El Cabildo mandó que sirviera uno cada semana y que los días de primera clase tocaran ambos órganos. La mitad del salario era para José Muñoz de Monserrat, maestro jubilado, y la otra parte para el que tocara en cada ocasión. El puesto de organista 2º lo ocupó Manuel de Haro hasta su muerte en 1724. Durante la década siguiente se encargó de servir al órgano Arnoldo Esper que estaba desde 1718 en la Capilla de Música como ministril.⁴⁸ Al pedir licencia para ir a Flandes en 1734, le sustituyó Juan Roldán. Dos años más tarde ocupaba este puesto José Blasco de Nebra al haber pasado Juan Roldán a ocupar el puesto de primer organista⁴⁹ (véase tabla 7).

Tabla 7. Organistas de la Catedral de Sevilla (1700-1800).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
José Muñoz de Monserrat	Organista 1º	1694	1736	+1762	Había sido organista en la Catedral de Orihuela (Alicante).
Juan Roldán	Organista 1º	1740	[1775]	+1787	Discípulo del anterior, tocó ya en los villancicos en 1734-36.
Manuel de	Organista 2º	[s. XVII]	1724	+1724	

⁴⁷ Véase *Jubilación de José Muñoz de Monserrat de su puesto de organista primero de la Catedral de Sevilla (1740)* en el apéndice documental.

⁴⁸ Véase *Nombramiento del ministril Arnoldo Esper en el puesto de organista segundo de la Catedral Hispalense (1724)* en el apéndice documental.

⁴⁹ No se conservan las Actas Capitulares de 1735 en el archivo de la Catedral de Sevilla.

Haro					
Arnoldo Esper	Organista 2º	1724	1734		Entró como ministril el 2.XII.1718. En 1734 pidió permiso para ir a su lugar natal en Flandes y no volvió.
José Blasco de Nebra	Organista 2º	1735	1780	+1785	También encargado de la afinación y cuerdas del claviórgano.
Manuel Blasco de Nebra	Organista suplente	1770	1784	+1784	Hijo de José, le suplía en enfermedades y estaba previsto que le sucediera en el cargo de organista 2º.
Joaquín Sánchez	Organista 2º	1787	1800	+1800	En 1800 suplió al maestro de capilla por indisposición de Domingo Arquimbau.

2.2.2. Maestros organeros y afinadores

Muchos de los organeros y afinadores de mayor prestigio en el siglo XVIII trabajaron en la construcción y reparación de los grandes órganos de la Catedral de Sevilla.⁵⁰ Además, otros maestros de renombre se ofrecieron al Cabildo de la Catedral hispalense.⁵¹

Algunos de los organeros que participaron en la construcción de los órganos de la Catedral llegaron desde otras provincias eclesiásticas, como por ejemplo, Fray Domingo de Aguirre, que provenía de Castilla; Diego de Orio, que había trabajado también en Burgos o Sebastián García, que estaba al servicio de la iglesia de Cuenca, y un afinador de nombre desconocido que viajó desde el Escorial (Madrid) en 1774. Otros organeros trabajaban en Sevilla y su provincia e intervinieron en la construcción y arreglo de varios órganos en la provincia eclesiástica de Sevilla. Por ejemplo, Juan de Chavarría, participó en la composición del órgano de la parroquia de Utrera y Marchena en 1764 y 1766 respectivamente. También Francisco Ortíguez compuso los cañones y fuelles del órgano de la iglesia de Coronil, hizo un arreglo general al órgano de la iglesia

⁵⁰ De entre los once constructores de órganos y organeros que cita en su estudio Antonio Martín Moreno (*Historia de la música española... op. cit.*, p. 445), seis trabajaron para la Catedral de Sevilla a lo largo del s. XVIII.

⁵¹ Como Nicolás Salanova y Martín Useral (organistas valencianos que se ofrecieron en 1724 y 1732, respectivamente); un maestro de órganos francés (1731) y Bartolomé Sánchez (organero procedente de Zaragoza, 1732-1733), “uno de los más excelentes maestros” que tenía España.

de San Pedro de Carmona y un órgano nuevo para la parroquia de Santa María la Blanca en Los Palacios⁵² (véase tabla 8).

Tabla 8. Maestros organeros y afinadores de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre	Puesto	Fecha de admisión	Fecha de cese o jubilación	Defunción	Observación
Fray Domingo de Aguirre	Organero y afinador	1723	1725	+11.2.1725	Provenía de Castilla y trabajó también en Córdoba y Plasencia. ⁵³ Hizo el órgano del Convento de San Francisco (Sevilla).
Luis de Vílches	Organero	1724			Participó en obra de la caja de los órganos.
Diego de Orio	Organero	1725	1731	+21.11.1731	Hizo los órganos de Covarrubias (Burgos). En 1730 acabó el órgano de Lebrija (Sevilla).
Juan Martínez	Organero	1732			Elaboró un informe sobre los órganos
Chavarría	Organero y afinador	1731			
Juan Muñoz	Organero	1732			
Bartolomé Sánchez	Organero	1733			Se le nombró para acabar los órganos por ser maestro acreditado en Zaragoza. Parece ser que no se incorporó por su avanzada edad.
Francisco Ortíguez	Organero y afinador	1733			Acabó el segundo órgano y lo afinó en 1739.
José Blasco de Nebra	Organista y afinador	1735			Organista segundo que se encargaba de la afinación del claviórgano y del arreglo de las cuerdas del clave.
Sebastián García	Organero y afinador	1741	1744		Estaba al servicio de la iglesia de Cuenca.
Juan Chavarría	Organero y afinador	1750		+1772	Sobrino de Sebastián García. En 1750 trabajó en los órganos y los afinó. ⁵⁴
¿	Afinador	1774			Se le costeó el viaje a un afinador procedente del Escorial (Madrid)

⁵² Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Cevallos, *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Artes Gráficas Gandolfo, Ayuntamiento y Caja de Ahorros de San Fernando, 1993, pp. 199, 205 y 206.

⁵³ José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 92.

⁵⁴ El Cabildo hispalense contrató, tras la marcha de Francisco Ortíguez, a Juan de Chavarría como afinador, con un salario de 200 ducados de vellón y 40 fanegas de trigo. Se, AC 1750, sec. I/ Leg. n.º 108, p. 241.

José de Casas	Organero	1775			En la vacante de [Juan] Chavarría
---------------	----------	------	--	--	-----------------------------------

2.2.3. Instrumentos de teclado: órganos, clave y claviórgano

Las noticias sobre los órganos de la Catedral de Sevilla son abundantes y muchas de ellas se encuentran publicadas en un minucioso estudio de José Enrique Ayarra.⁵⁵ En la Catedral de Sevilla, a lo largo de quinientos años de existencia ha habido órganos sobre la sillería del coro, en el coro bajo, en el Altar Mayor, en las Capillas de la Antigua, Escalas, Virgen de los Reyes y en el Sagrario. A éstos, es posible añadir otros instrumentos de menor tamaño, como los claviórganos y órganos portátiles de procesiones, con lo que el número de instrumentos de este tipo se elevaría considerablemente. Los órganos más importantes de la Catedral de Sevilla fueron dos: uno pequeño llamado del evangelio o del lado de San Francisco, cuya construcción corrió a cargo del Arcediano y otro grande, el de la epístola o lado de la Capilla de la Antigua, que fue sufragado por el Deán. Ambos órganos se situaron sobre los arcos anteriores de la nave central, en la parte superior del Coro.

A lo largo del período estudiado en este trabajo (1700-1775) se desarrollaron importantes trabajos de organería en la Catedral hispalense en los cuales trabajaron muchos de los maestros más afamados del siglo XVIII.⁵⁶ Cabe destacar que dos años antes de la llegada de Pedro Rabassa (1722) los organistas primero y segundo, José Muñoz de Monserrat y Manuel de Haro, junto con el afinador Francisco Vicente Ortíguez, dieron cuenta al Cabildo del lamentable estado del órgano grande de coro. El Cabildo encargó al organero franciscano Fray Domingo de Aguirre que hiciera un proyecto para su mejora, pero finalmente se terminó construyendo un órgano mejor dotado que fue sufragado por Luis Salcedo, Arzobispo del Prelado. Para ayudar a costear los materiales y los jornales de esta gran obra, el Cabildo hispalense decidió que se utilizaran dos medias raciones de cantores bajo y contralto que estaban vacantes en 1724.⁵⁷ Las obras se extendieron a lo largo de una década y estuvieron paralizadas

⁵⁵ “(...) para el órgano español supone este siglo (s. XVII) un gran avance; pero será en el s. XVIII cuando alcance su momento cumbre; tanto por la perfección de su técnica y madurez de su composición, como por la extraordinaria multiplicación de instrumentos por todos los rincones de nuestro país”. José Enrique Ayarra Jarne, *Historia de los grandes órganos de la Catedral de Sevilla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1974, p. 53.

⁵⁶ Véase apartado sobre los maestros organeros y afinadores en este estudio.

⁵⁷ Véanse los documentos sobre el presupuesto para la construcción del órgano grande de la Catedral de Sevilla, su aprobación, coste y aplicación de dos medias raciones de músicos para su construcción en el

debido motivos económicos y a la muerte repentina de dos de los organeros, Fray Domingo de Aguirre y Diego de Orio. El organista segundo de la Catedral, José Blasco de Nebra, ante la avanzada edad del primer organista, se encargó en 1735 de confeccionar un informe donde se recogían los registros del órgano. Finalmente el órgano del Señor Arcediano se terminó en 1738 y el del Señor Deán al año siguiente.

Los dos órganos debían tocarse alternativamente y los días de primera clase juntos. Pero debido a un desajuste de afinación no se podían tocar juntos en 1744, por lo que el Cabildo consideró conveniente llamar al organero de la iglesia de Cuenca, Sebastián García, que arregló la desigualdad de tonos que existía entre los dos órganos. Sebastián García, frente a Juan Roldán, organista de la Catedral, era partidario de ajustar “medio punto más bajo” el órgano, tal y como estaba el del lado de la Capilla de la Virgen de la Antigua, porque “era tono más proporcionado y regular a lo que hoy se practica, y que así se hallaba en muchas iglesias catedrales”.⁵⁸

Algunos años después, en 1757, el Cabildo hispalense pidió “a los señores de fábrica una relación de la comisión que les está dada, sobre cuidado y subsistencia de los órganos cuanto antes” y al año siguiente se preocupó de su limpieza y conservación. El Cabildo hizo repetidas advertencias sobre la prohibición de que subiesen y entrasen a los órganos personas a las que no les correspondía en los años 1726, 1740, 1741, 1743, 1744, 1747, 1748, 1756 y 1759.

Los órganos de la Catedral de Sevilla sirvieron de modelo o inspiración para otros que se construyeron, por ejemplo, en las catedrales de México y Málaga. En el caso de México, la ampliación del órgano entre 1734-36 se hizo tras la llegada del arzobispo y virrey Juan Antonio de Vizarrón en 1730 que anteriormente había sido arcediano de la Catedral de Sevilla y pudo contar con algún organero que conociera los órganos sevillanos. Por lo que respecta a los órganos gemelos de Málaga presentan un diseño similar a los de la Catedral de Sevilla y está documentada la presencia de su

apéndice documental. En Se, se conservan varios documentos sobre la construcción de dichos órganos entre los que destacan: *Cuaderno donde se asientan diferentes gastos que se van causando en la obra y formación de los órganos que se están haciendo para esta Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, 1724-1726, sec. IV, Libro 404 y *Cuaderno de la cuenta del órgano*, 1724-1726, sec. IV/ Libro 405.

⁵⁸ José Enrique Ayarra Jarne, *Historia de los grandes órganos de la Catedral de Sevilla*,... p. 99 al que remito para una información más exhaustiva sobre los registros, construcción y renovación de estos órganos.

organero Julián de la Orden en Sevilla con anterioridad a iniciar la obra en Málaga en 1778⁵⁹.

Según un interesante testimonio de finales del siglo XVIII, la obra *Viaje de España* de Antonio Ponz, es posible conocer un poco más sobre los órganos de la Catedral hispalense y apreciar cómo los gustos estéticos fueron cambiando a medida que avanzaba el siglo hacia el Neoclasicismo. En las páginas de esta extensa obra Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, dejó constancia de sus opiniones y criterios sobre las manifestaciones artísticas que encontró en diferentes catedrales españolas. Respecto a la Catedral de Sevilla, este autor no aprobaba la labra añadida a la sillería ni los

“(…) dos tremendos órganos, también de esta suerte de talla, que cierran casi del todo los dos arcos de la nave. No merece esta magnífica iglesia estas fealdades (...) El promontorio de los órganos, con sus dos fachadas cada uno, la una al coro y la otra a las naves, y el cuerpo de igual pésima talla, que se puso sobre la coronación antigua de la sillería, serán mientras duren, una ridícula extravagancia; contraria a la majestad de este augusto templo, y, sobre todo, aquella especie de indecentes sátiros, que parece sustentan los órgano, continuando alrededor del coro”.⁶⁰

Palabras muy diferentes tenía para el órgano del lado de la Epístola, que construyó en los años 1779-1793 Jorge Bosch, natural de Palma de Mallorca y organero de Su Majestad.⁶¹ Para este órgano se deshacía en alabanzas y destacaba:

“(…) esta obra extraordinaria que por su término poco se parece a cuantas se han visto hasta ahora, ni tampoco a otras trabajadas por el mismo artífice en los órganos de la catedral de Granada bajo la dirección de su maestro, don Leonardo Fernández, y después

⁵⁹ Véase Andrés Cea Galán, “La organería en la Andalucía Barroca: centros de actividad y circuitos de difusión”, *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Actas*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 261-262.

⁶⁰ Antonio Ponz, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1772-1795, (18 tomos), t. IX, carta I, n ° 65-69. Citado por Francisco José León Tello, “La Música en los tratados españoles de arquitectura del s. XVIII y el ‘Viaje de España’ de Ponz”, *Nassarre*, XVII, n ° 2 (1996), p. 232.

⁶¹ Jorge Bosch construyó además el órgano de la Capilla Real que se inauguró en 1775. Más tarde se le nombró conservador de los órganos de la Corte y, según un testimonio del tenor de la Real Capilla, fundó una escuela de organería en la Corte, proyecto que fracasó al nombrar el Cardenal Patriarca de las Indias y su secretario a otro músico de la Real Capilla para inspeccionar y controlar la labor de este organero. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española... op. cit.*, p. 444.

en su patria, Palma, capital de la isla de Mallorca, donde hizo los de Santo Domingo y San Francisco, aún mayores que los de Granada, y de tres teclados”.⁶²

Antonio Ponz aseguraba lo siguiente: “logré ver la disposición de este órgano con particular gusto; tengo por cierto lo que me han asegurado, que excede en magnitud y variedad de voces a cuantos hay por este término, dentro y fuera de España”.⁶³ Este autor criticaba el barroquismo de su forma exterior y llegaba a afirmar que “la fachada del órgano es una aparente señal de incluir dentro una máquina de algarabía y desconcierto y no el artificio armónico que encierra”. A pesar de sus particulares opiniones sobre el aspecto exterior del órgano consideraba que: “supera por mucho al celebradísimo órgano de Harlem en Holanda y aunque la decoración exterior de éste no la hallé muy digna de alabanzas, sin embargo, es un portento del arte en la materia y en la forma, comparada con el descabellamiento del maderaje de Sevilla”.⁶⁴

En el siglo XVIII el clave se utilizaba en casi todas las iglesias españolas⁶⁵ para la realización del bajo continuo en las funciones externas al templo⁶⁶ o durante la Semana Santa y Cuaresma, fechas en las que estaba prohibido el uso del órgano.⁶⁷

En la Catedral de Sevilla el clave se utilizaba, al menos, desde 1669, año en que en el Cabildo hispalense permitió que:

“En las fiestas de la Octava del Corpus se puede tocar un clavicímbalo para cantar con él los cuatros y motetillos, no más; y que el realejo se toque para alternar los salmos e himnos, y lo demás que allí se cante”.⁶⁸

En 1676 se utilizó un claviórgano en las celebraciones catedralicias más solemnes,

“(…) para acompañar sus músicas en las mayores solemnidades de ella [Catedral de Sevilla] (...) y en las dos Octavas solemnes del Corpus y Concepción; y en los Maitines solemnes y demás días grandes que pareciere dentro de esta Santa Iglesia”.⁶⁹

⁶² Antonio Ponz, *Viaje de España... op. cit.*, t. XVII, carta V, n.º 21.

⁶³ Antonio Ponz, *Viaje de España... op. cit.*, t. XVII, carta V, n.º 18.

⁶⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España... op. cit.*, t. XVII, carta V, n.º 21-22.

⁶⁵ Parece ser que no se utilizó en la Catedral de Málaga. M.^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 253.

⁶⁶ María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, p. 58.

⁶⁷ José López Calo, “Barroco-Estilo Galante- Clasicismo”, ... *op. cit.*, p. 11.

⁶⁸ Se, AC 1669, sec. I/ Leg. n.º 69, p. 67. Citado por José Enrique Ayarra, *La música en la Catedral de Sevilla, ... op. cit.*, p. sn.

A medida que avanzaba el siglo XVIII este instrumento polifónico fue desplazado por otros monofónicos, como el violón, en las funciones que tenían lugar fuera de la Catedral de Sevilla.⁷⁰ En general, el clave siguió utilizándose en la Catedral hispalense hasta finales del siglo XVIII e incluso entrado el siglo XIX.⁷¹

En una de las procesiones por el exterior de la Catedral de Sevilla, concretamente en el día del Corpus de 1745, se destrozó un realejo que se había tocado en la procesión. Ese mismo día también se “había descompuesto y maltratado el claviórgano”. Ante esta situación, el Cabildo hispalense pidió un informe sobre si valía la pena recomponer el antiguo claviórgano o hacer un nuevo.⁷²

Respecto al calve y al claviórgano, existe cierta confusión en los términos que se utilizan en las Actas Capitulares para referirse al clavicémbalo y al claviórgano. Una muestra podemos verla en un auto capitular de 1724:

“Este día los señores de fábrica en virtud de la comi[si]ón del día 7 de agosto de este año trajeron por escrito una relación que se ha hecho con asistencia de dichos señores por el Padre Fr[ay] Domingo de Aguirre, el afinador de los órganos de esta Santa Iglesia, racioneros maestro de capilla y organista y el segundo organista sobre el aderezo, composición que necesita el claviórgano. Y habiendo oído la letra de su S[eño]ría Il[ustrí]m^a y excitándose algunas dudas sobre ella, se cometió dicha relación a la diputación nombrada para la obra del órgano grande para que confiera con los maestros el aderezo de dicho clavicémbalo de forma que quede con sus voces uniformes de clave y órgano como estaba antes.”⁷³

Arnoldo Esper, segundo organista desde 1724, fue el encargado de afinar el clavicémbalo hasta que dejó el puesto diez años más tarde para volver a su tierra natal. A partir del año siguiente José Blasco de Nebra, que había obtenido el puesto de organista segundo, compaginó su puesto con la afinación y el arreglo de las cuerdas del

⁶⁹ Se, AC 1676, sec. I/ Leg. n ° 72, pp. 90-91. Citado por José Enrique Ayarra, *La música en la Catedral de Sevilla*, ... *op. cit.*, p. s.n.

⁷⁰ En algunos casos esta circunstancia llegó a producir disputas en otras catedrales españolas, como la producida en 1785 en la Catedral de Pamplona, en la que el uso del violón fue aumentando paulatinamente frente al del clave en las funciones de fuera de la Catedral. María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, ... *op. cit.*, p. 59.

⁷¹ Como en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de la misma ciudad, cuyo uso llegó hasta 1829 (Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del salvador en el contexto musical de Granada*, ... *op. cit.*, pp. 283-284) y en la Catedral de Pamplona hasta finales del s. XIX (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, ... *op. cit.*, t. I, p. 59).

⁷² Se, AC 1745, sec. I/ Leg. n ° 116, p. 44.

claviórgano y del clave a lo largo de todos los años que estuvo al servicio de la Catedral hispalense (1735-1785).

2.3. Cantores adultos

En la Catedral de Sevilla eran aproximadamente una decena y estaban divididos en cuatro cuerdas, según su tesitura vocal (tiples, contraltos, tenores y bajos). Los cantores que ingresaban en el coro catedralicio debían estar ordenados o al menos estar en condiciones de ser ordenados de sacerdotes en el plazo de un año. En varias ocasiones, el Cabildo admitió a cantores con la condición de que se ordenaran el primer año de ingreso en la Capilla catedralicia y para ello les concedió una ayuda económica de 100 ducados. Los músicos de voz no podían casarse y si lo hacían eran despedidos por el Cabildo.⁷⁴

El 25 de septiembre de 1560 se instituyeron tres medias raciones para músicos cantores en la Catedral de Sevilla con la intención de que la Capilla catedralicia contara con buenas voces y pudiera ofrecer “la mejor música del Reino”.⁷⁵ En 1572 se creó la cuarta media ración. A partir de entonces quedaron establecidas cuatro medias raciones: tiple, contralto, tenor y bajo. Estas raciones debían ser ocupadas por músicos de prestigio que hubieran acreditado pruebas como cristiano viejo. Aunque no tenían voz en el Cabildo, los racioneros cantores podían sentarse en los asientos altos del coro con los demás beneficiados.⁷⁶

Según la *Regla del Coro y Cabildo* de la Catedral de Sevilla,

“Los Cantores Racioneros, no pueden hacer *Reclé*, en día que aya Canto de órgano, si no es asistiendo a él: y si faltaren, perderán un Punto en el Quadrante Mayor: y si tienen asignación de salario perderán otro en el de los Cantores.

Si el Cabildo le diere licencia a algún Músico con Prebenda, se entiende gastando de sus *Reclés*, y perdiendo los Manuales de presentes, pero () que tiene a la Música.”⁷⁷

⁷³ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 92.

⁷⁴ En 1763 se recuerda que los “músicos de voz que de hoy en adelante se casen, serán al punto despedidos”. Se, AC 1763, sec. I/ Leg. n.º 129, p. 188v.

⁷⁵ Se, *Pleito con los racioneros por la creación de tres medias raciones para músicos famosos*, 1560, sec. IX/ 198 (1).

⁷⁶ Inmaculada Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, ... *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷ Seam, *Regla del Coro y Cabildo*... *op. cit.*, pp. 261-263.

Los cantores que gozaban de alguna ración tenían la “obligación de asistir a los Maitines de Navidad, Epifanía y Resurrección, porque ay Música, como consta de el Libr[o] Blanco fol. 231 de las Vísperas antecedentes a dichos Maitines.” En la Catedral de Sevilla existía la costumbre de “que los Cantores Racioneros tuvieran más tiempo de poder ganar, que los demás Cantores”, por ello tenían el *Deus in adjutorium* en las Vísperas de Primera Dignidad [clase], hasta el fin del *Gloria Patri*, para no perder los cuatro reales que había de penalización. Además “en las tercias en las que había música, podían entrar en todo el primer salmo y en los *Asperges*.”

Los cantores a los que se les concedía el honor de vestir capa de coro no eran considerados como músicos con prebenda en cuanto a la ganancia de las Horas, a no ser que el Cabildo lo declarara en un auto capitular. “Y esto es fuera de las cinco Capas, que tienen Prebendas.”⁷⁸

2.3.1. Tiples

Como la presencia de las mujeres en el culto litúrgico estaba prohibida, las voces agudas se cubrían con los niños de coro y cantores adultos que podían ser castrados y falsetistas. Los castrados se llamaron también ‘caponés’ y fueron los grandes protagonistas de la música del teatro y de iglesia. Ante la severidad y dureza del procedimiento al que eran sometidos los niños para convertirse en castrados, el Papa Clemente XIV prohibió la castración en 1769 y permitió que en los templos fueran las mujeres las que interpretasen las partes de tiple y contralto.⁷⁹ A partir de esa fecha las voces de tiple cantadas por castrados comenzaron a extinguirse en varias catedrales españolas y la escasez de músicos de esta cuerda se hizo patente.⁸⁰

En la Catedral de Sevilla la voz de tiple estuvo presente hasta finales del siglo XVIII. Tras el vaciado de las Actas Capitulares de la Catedral hispalense, he apreciado

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, p. 26.

⁸⁰ Como en la Catedral de Cuenca, donde ya no hubo más tiples a partir de 1774 (Miguel Martínez Millán, *Historia Musical de la Catedral de Cuenca, ... op. cit.*, pp. 167-168); en la Catedral de Málaga el último tiple se marchó a Madrid en 1792 (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 175). La carencia de tiples se hizo patente en la Capilla Real de Granada (Pilar Ramos, “La Música de la Capilla real a través de las Constituciones de 1758”, ... *op. cit.*, p. 671); Jaén (Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén, ... op. cit.*, pp. 107-108); Huesca (Juan José de Mur, *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento, Obispado, Diputación, Ibercaja, 1993, p. 16) o Pamplona, donde no consta que hubiera tiples desde 1739 (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, p. 68).

que había tres plazas de voz de tiple, una de tiple primero y dos de tiple segundo.⁸¹ A lo largo del siglo XVIII los triples primeros fueron todos italianos, mientras que los triples segundos fueron casi todos españoles. En alguna ocasión (1706) un seise ocupó una plaza de tiple 2º ante la falta de voces de esta cuerda en la Capilla catedralicia (véase tabla 9). La necesidad de voces de tiple para la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla se hizo patente en los años 1701, 1708, 1720, 1723, 1738, 1748 y 1756.⁸²

Tabla 9. Triples de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n.º 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
José Forner	Tiple	1691	1731	+1740	Fue despedido en 1706 por no ser partidario de Felipe V y readmitido tras ser perdonado por el rey en 1708. ⁸³
José Jiménez	Tiple 1º	[ca. 1703]	[1724]	+1725	
Justino Pirochi	Tiple 1º	1717	1720		Italiano despedido el 24.1.1720 por ausentarse sin licencia.
Andrés Guerri	Tiple 1º	1725	1738	+1738	
Carlo Signoretti	Tiple 1º	1739	1756	+1756	Italiano nacido en Florencia
Carlo Peri [Pera]	Tiple 1º	1756	[ca. 1760]		Despedido por ausentarse a Cádiz y Madrid
Andrés Cardenal	Tiple 1º	1763	[ca. 1765]		[¿Sería el tiple que marchó a Burgos sin permiso en 1765?]
Antonio García Mancebo	Tiple [2º]	[1684]	1739	+1753	Llevaba 55 años en 1739
José Gabino	Tiple 2º	1706	[ca. 1706]		Seise que cantaba de tiple 2º debido a la falta de voces
Sebastián Nalduchi	Tiple 2º	1717	1720		Italiano despedido el 24.1.1720 por ausentarse sin licencia
Juan Jadraque	Tiple 2º	1723	[ca.1764]		Achaques 1762

⁸¹ En la Capilla Real de Madrid había cuatro triples en 1701. Llegaron a ser seis en 1739 para volver a ser cuatro en 1743 y reducir su número a tres en 1755. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 28-35.

⁸² Se, AC 1701, sec. I/ Leg. n.º 86, pp. 7 y 27; AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 98-101; AC 1720, sec. I/ Leg. n.º 96, 30, 77 y 97; AC 1738, sec. I/ Leg. n.º 111, pp. 123-124; AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 92; AC 1756, sec. I/ Leg. n.º 123, p. 174.

⁸³ Véase *Expulsión de dos músicos de la Capilla de la catedral de Sevilla por no ser partidarios del Rey Felipe V durante la Guerra de Sucesión (1706)* y *Readmisión de un músico en la Capilla de la Catedral de Sevilla, después de ser despedido por no ser partidario del Rey Felipe V, tras haber conseguido el perdón real (1708)* en el apéndice documental.

Juan Zaqués	Tiple [2°]	1764	[1773]	+1773	Llevó el compás en 1764
Álvaro García	Tiple	23.5.1769			Llegó desde Orense.

2.3.2. Contraltos

La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla contó con una media de tres plazas para músicos con voz de contralto.⁸⁴ A lo largo del período estudiado (1700-1775) fueron varias las noticias sobre la necesidad de cantores contraltos: 1708, 1724, 1726, 1727, 1772.⁸⁵

En tan sólo una ocasión ha quedado reflejado en las actas capitulares el carácter solista de algún contralto, como fue el caso de Cipriano Ferrando.⁸⁶ Este músico fue admitido en 1741 como contralto de coro primero. Procedía de Sigüenza (Guadalajara) y venía recomendado por Manuel Just, un discípulo de Pedro Rabassa de su etapa en la Catedral de Valencia (1714-1724). El resto de los contraltos provenían de la provincia eclesiástica de Sevilla, como José Hinojosa, que llegó desde Málaga o incluso de la cantera de la propia Catedral hispalense. Fue el caso de Raimundo de la Rosa y Lucas Reina, que previamente habían sido seises en la Catedral de Sevilla y colegiales en el catedralicio Colegio de San Isidoro (véase tabla 10).

⁸⁴ En la Catedral de Málaga llegó a haber en la segunda mitad del s. XVIII cinco contraltos asalariados (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 179). En la Capilla Real de Madrid existían cuatro plazas de contralto en 1701, tres en 1715, cuatro en 1739, de nuevo tres en 1743 para llegar al 1755 con dos plazas (Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 28-35). En la Catedral de Santiago llegó a haber cuatro (Pilar Alén, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española...”, *op. cit.*, p. 58). Hubo tres en la Capilla Real de Granada (Pilar Ramos, “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *... op. cit.*, p. 671) y las Catedrales de Cuenca (Miguel Martínez Millán, *Historia musical de la Catedral de Cuenca, ... op. cit.*, pp. 167-168) y Salamanca (Mariano Pérez Prieto, “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750...”, *op. cit.*, p. 153). Otras catedrales contaron sólo con dos, como la de Ávila (Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, p. 101); Barcelona (Josep Pavia i Simó, “Documents per a la història de les capelles musicals de Barcelona”, *... op. cit.*, p. 110); Huesca (Juan José de Mur, *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Huesca, ... op. cit.*, p. 16); Pamplona (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, p. 68) o Plasencia (José López Calo, *La Música en la catedral de Plasencia*, Cáceres, Ed. de la Coria, 1995, p. 100).

⁸⁵ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 98-101; AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, pp. 16-18, 72 y 132; AC 1726, sec. I/ Leg. n.º 100, pp. 92 y 136-137; 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, p. 40; AC 1772, sec. I/ Leg. n.º 136, pp. 63 y 89. En 1727 el maestro de capilla, Pedro Rabassa, decía “estar la Capilla muy necesitada de voces de contralto”. Ante la necesidad de contraltos en 1772 el Cabildo no se atuvo a la normativa de recibir a un músico con los votos de las tres cuartas partes de los capitulares.

⁸⁶ Se, AC 1741, sec. I/ Leg. n.º 113, pp. 102-103 y 129.

Tabla 10. Contraltos de la Catedral de Sevilla (1700-1775).Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n.º 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Francisco Javier Aguilar	Contralto	ca. 1708	[ca. 1708]		
Pedro de Fuentes	Contralto	1708	1749	+1758	
Luis de Herrera	Contralto		1724	+1724	
José Hinojosa	Contralto	1729	1763	+1774	Sustituido 1769
Juan José Navarrete	Contralto	1732	[ca. 1755]		Enfermo en 1755
Cipriano Ferrando	Contralto 1º	1741	[ca. 1784]		Llevó informes de Manuel Just desde Valencia.
Raimundo de la Rosa	Contralto	1747	[ca. 1769]		Seise y colegial
Lucas de Reina	Contralto	1758	[ca. 1758]		Seise y colegial
Joaquín Úbeda	Contralto	[1769?]			
Ramón Ortiz de Manzanera	Contralto 2º	1769			
Luis Tajueco	Contralto	1772			

2.3.3. Tenores

Parece ser que esta voz era la más común entre los cantores, a juzgar por la gran cantidad de músicos que ocuparon las plazas de tenor y músicos que aspiraron a ellas.⁸⁷ A lo largo del siglo XVIII la Catedral de Sevilla contó con una media de cuatro tenores simultáneamente.⁸⁸ En ocasiones se hizo notar la falta de músicos tenores, por ejemplo, en 1726, 1731, 1747 y 1748.⁸⁹ En 1726 uno de los tenores, José Badenes, fue el encargado por el Cabildo hispalense de ir por diferentes capillas musicales de España y Portugal en busca de músicos para la Catedral de Sevilla.⁹⁰

Algunos de los tenores de la Capilla de Música llegaron a desempeñar otro puesto, como Juan Zuriana, que también fue maestro de seises. Algún tenor llegó desde

⁸⁷ Véase apartado sobre aspirantes que optaron a un puesto musical en este estudio.

⁸⁸ La Capilla Real de Madrid tuvo cuatro tenores en 1701, 1715 y 1755 pero llegó a tener cinco en 1739 y tres en 1743, (Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 28-35). Cuatro tenores hubo en la Catedral de Salamanca (Mariano Pérez Prieto, “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750...”, *op. cit.*, p. 153) y de Málaga, (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 175). La Capilla de Cuenca osciló entre cuatro y tres tenores, (Miguel Martínez Millán, *Historia musical de la Catedral de Cuenca, ... op. cit.*, pp. 167-168). Otras capillas contaron con tres tenores, como la de la Capilla Real de Granada (Pilar Ramos, “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *... op. cit.*, p. 671) o Santiago (Pilar Alén, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española...”, *op. cit.*, p. 58).

⁸⁹ Se, AC 1726, sec. I/ Leg. n.º 100, pp. 136-137; AC 1731, sec. I/ Leg. n.º 105, pp. 104 y 219; AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, pp. 10 y 50; AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 92.

otros lugares de España con gran prestigio musical, como Isidro Samper, que procedía de la Capilla de la Soledad de Madrid.⁹¹ Otros llegaron desde centros religiosos de la provincia eclesiástica de Sevilla, como Manuel de Cuesta, que llegó desde la Catedral de Málaga o Julián José de Vílchez, que obtuvo el puesto tras su paso por la Catedral de Cádiz. Otros tenores se formaron en la propia Catedral de Sevilla, como Antonio Lara, Lucas Guzmán, Juan Escobar, José María Reinoso o Fabián Rodríguez. José María Reinoso fue admitido posteriormente en la Catedral de Salamanca y alcanzó allí prestigio y reconocimiento.⁹² Algún miembro del Coro de Canto llano, como Antonio Vergara, ocupó un puesto de tenor en la Capilla de Música (véase tabla 11).

Tabla 11. Tenores de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n.º 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Juan Campos	Tenor	1692	[1704]	+1704	Jubilado en 1704
José Azárate	Tenor	1694	[1702]	+ 1702	
Juan Suriana	Tenor	1699	[ca.1702]		También maestro de seises
Martín Cortés	Tenor	1701	[1746]	+1746	Media ración en 1708
Agustín Leandro	Tenor	?	[1707]	+1707	Era medio racionero
Pedro Arenaza	Tenor	1708	1716		Desistió del puesto
Pedro Colchado	Tenor	1710	[1727]	+24.4.1727	
José Badenes	Tenor	1709	[1733]	+1733	Enviado en 1726 a buscar músicos
Manuel de Cuesta	Tenor	1721	[1767]	+1767	Medio racionero en 1728
Julián José de Vílchez	Tenor	1732	[ca. 1764]		
Antonio Vergara	Tenor	1732	1758	+1765	Fue veintenero
Antonio Lara	Tenor	1741	1746		Seise y colegial. Nombrado capellán de Escalas en 1746
Lucas Guzmán	Tenor	1754	[ca. 1773]		Seise y colegial
Isidro Samper	Tenor	1759	[ca. 1760]		
José María Reinoso	Tenor	1762	1765		Seise y colegial. Desistió
Manuel Redondo	Tenor	1764	[1771]		Estuvo retenido por una querrela criminal en 1771
Juan Escobar	Tenor	1768	[ca. 1773]		
Joaquín Ambros	Tenor	ca. 1769	1771		Enfermo se acomodó en Colegiata de Medinaceli

⁹⁰ Véase *Petición del maestro de capilla Pedro Rabassa al Cabildo hispalense de cantores para la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1726)* en el apéndice documental.

⁹¹ Se, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro n.º 333, p. 377; AC 1759, sec. I/ Leg. n.º 126, p. 108.

⁹² En el archivo de la Catedral de Salamanca se conservan aproximadamente unas 130 obras suyas. Dámaso García Fraile, *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979, pp. 427-447. Actuó como tribunal en la oposición al magisterio de capilla de la catedral de Salamanca en 1789. Por aquel entonces gozaba de un gran prestigio como compositor, como lo atestigua el “voto particular” que argumentó en dichas oposiciones. José Artero en “Oposiciones al magisterio de capilla en España en el s. XVIII”, *Anuario Musical*, II (1947), pp. 197-199.

					(Soria)
Fabián Rodríguez	Tenor	1773			Seise y colegial
Bartolomé Polo	Tenor	1775			

2.3.4. Bajos

En la Catedral de Sevilla esta cuerda vocal se le denominaba en el s. XVIII ‘voz de contrabajo’ y había una plaza dotada con media ración para músicos de esta cuerda.⁹³ En alguna ocasión hubo dos músicos bajos porque alguno de ellos no estaba nombrado formalmente (como fue el caso de Bonifacio Fernández Henarejos), y entró en la Capilla de Música un colegial a ejercitarse como bajo (Juan Núñez). No todas las capillas musicales en España contaron con la presencia de bajos en el coro de polifonía. Frecuentemente la voz de bajo la realizaban los miembros del Coro de Canto llano (sochantres, veinteneros o salmistas).⁹⁴

Casi todos los bajos que pasaron por la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII procedían de fuera de la provincia eclesiástica de Sevilla e incluso del extranjero, especialmente de Portugal. Estos músicos extranjeros, casi todos italianos llegaron a Sevilla tras haber estado al servicio del Rey Joao V en Lisboa (véase tabla 12). La movilidad de los músicos de esta cuerda fue muy elevada, ya que ninguno se quedó en el puesto de forma definitiva, a excepción del valenciano Federico Blasco Gómiz (+1773).⁹⁵ Las fechas en las que la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla estuvo necesitada de voces de bajo fueron: 1723, 1726, 1739, 1744, 1771 y 1773.⁹⁶

Tabla 12. Bajos de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Bonifacio Fernández	Bajo	1714	1726		Nombrado formalmente en 1726

⁹³ En la Capilla Real de Madrid hubo dos ‘contrabajos de voz’ en 1701, tres en 1715, cuatro en 1739 y uno en 1743 y 1755. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 28-35.

⁹⁴ En el caso de la Catedral de Málaga se encargaban los sochantres y salmistas (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 161) y en la Catedral de Plasencia los capellanes de coro y sochantres (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 100).

⁹⁵ Véase apartado sobre la movilidad geográfica de los músicos de la Capilla en este estudio.

⁹⁶ Se, AC 1723, sec. I/ Leg. n ° 98, p. 71; AC 1726, sec. I/ Leg. n ° 100, 136-137; AC 1739, sec. I/ Leg. n ° 112, pp. 109-110; AC 1744, sec. I/ Leg. n ° 115, p. 251; AC 1771, sec. I/ Leg. n ° 135, p. 96; AC 1773, sec. I/ Leg. n ° 137, p. 162.

Henarejos					
Juan Núñez	Bajo	1725	1726		Había sido colegial. Quiso volver al cabo de un año y no se le admitió
Antonio Pecorario	Bajo	1727	1730		Se ausentó sin licencia
Juan Mercado	Bajo	1732	1736		Llevó a su familia en 1734 y luego desistió
Juan Vicencio Giannoni	Bajo	1740	1741		Despedido porque llevaba informes falsos sobre su voz. ⁹⁷
Federico Blasco Gómiz	Bajo	1740	1773	+1773	

2.4. Instrumentistas (ministriles) e instrumentos aerófonos

En la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII se denominaba genéricamente con el nombre de ministriles a los músicos que tocaban instrumentos aerófonos (bajón, chirimía, corneta, oboe, fagot y flauta) mientras que el término de instrumentista se reservaba a aquellos que tocaban instrumentos cordófonos (violín, violón, violonchelo y violón contrabajo). Con bastante frecuencia los ministriles e instrumentistas de la época eran muy hábiles y tocaban más de un instrumento.⁹⁸ En ocasiones llegaban a tocar cuatro o más instrumentos diferentes. Por ejemplo, el músico de la Capilla hispalense Manuel de Espinosa, tocaba el oboe, el violín, el violón y la flauta travesera.

No era necesario que fuesen sacerdotes y, de hecho, casi ninguno de ellos lo era. Los ministriles no sólo tocaban dentro del templo catedralicio sino que frecuentemente salían a tocar con la Capilla de Música a otras iglesias. Mediante estas actuaciones los beneficios que obtenían servían de complemento al salario que obtenían en la Catedral. En ocasiones, tocaban fuera de la catedral sevillana sin permiso del Cabildo, y este les llamaba la atención y les imponía multas cuando la actividad extra-catedralicia perjudicaba su presencia en el culto de la Catedral hispalense.⁹⁹

2.4.1. Bajones y fagot

El bajón se utilizaba en la música de iglesia desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XVI y acompañaba al coro de voces polifónicas doblando o sustituyendo

⁹⁷ Véase *Carta al Cabildo hispalense de José Bonpiani, músico bajo de Portugal, sobre un músico aspirante a un puesto en la Capilla de la Catedral de Sevilla (1741)* en el apéndice documental.

⁹⁸ Véase Inmaculada Quintanal, *La Música en la Catedral de Oviedo en el s. XVIII*, Oviedo, Consejería de Educación del Principado de Asturias, 1983, p. 166.

la línea del bajo. Al doblar los bajos del coro, el bajón proporcionaba un fundamento seguro a la armonía en la música polifónica. La vida del bajón en España fue muy extensa y duró casi tres siglos (desde el siglo XVI al siglo XVIII). A mediados del siglo XVIII comenzó a utilizarse menos el bajón y el fagot, más sofisticado, cobró más auge. A partir de entonces, el fagot se fue desarrollando dentro de la plantilla instrumental y el bajón quedó exclusivamente unido a las voces. El bajón sobrevivió junto al fagot en las capillas musicales españolas hasta mediados del siglo XIX.¹⁰⁰ La primera noticia sobre el fagot en las Actas Capitulares de la Catedral de Sevilla data de 1766, año en que se contrató a José Gómiz, ministril que tocaba el fagot además del oboe, chirimía, violín y flauta.¹⁰¹

En la Catedral de Sevilla estaban empleadas simultáneamente unas seis personas que sabían tocar el bajón y una el fagot.¹⁰² Parece ser que de los ministriles que tocaban este instrumento, dos se dedicaban sólo al bajón, otros dos tocaban además varios instrumentos aerófonos (instrumentos de caña y corneta), y los dos restantes compaginaban el bajón con instrumentos de cuerda (violín y violón)¹⁰³ (véase tabla 13).

⁹⁹ Véase apartado sobre la actividad musical profana de los músicos de la Capilla catedralicia.

¹⁰⁰ Véase los artículos de Beryl Kenyon de Pascual, “El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca”, *Nassarre*, II, n.º 2 (1986), pp. 109-112; “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la real Capilla desde 1701 hasta 1749”, *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente’*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, t. II, pp. 93-97; Gunther Joppig, *The Oboe and the Bassoon*, London, B.T. Batsford Ltd, 1988, pp. 47-73 y Josep Borràs i Roca, *El baixó a la Península Ibérica*. Barcelona, Universitat Autònoma, 2009.

¹⁰¹ Se, AC 1766, sec. I/ Leg. n.º 132, pp. 146 y 148. En la Capilla Real la primera noticia sobre la contratación de un músico fagotista data de 1739. Además este músico tocaba la viola y era necesario “para el mayor lucimiento de las orquestas y para los ritornelos del acompañamiento de las cantadas”, según Beryl Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749”, *Actas del Congreso ‘España en la Música de Occidente’*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 94). Esta musicóloga apunta que el fagot pudo escucharse algunos años antes (1734) en unas Vísperas que compuso el maestro de la Capilla Real José de Torres. En la Catedral de Manresa el fagot se utilizó desde 1732 (Josep M.ª Vilar, *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII, ... op. cit.*, p. 128) y en la de Málaga en 1782 (M.ª Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 264).

¹⁰² Se, *Libro de Salarios* (1699-1765), sec. IV, Libro n.º 333.

¹⁰³ En otras catedrales de España existían dos plazas de bajón, como en la Capilla Real de Granada (Pilar Ramos López, “La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758”, *De musica hispana et aliis*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, t. I, p. 671), Catedral de Jaén y Baeza (Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén*, Jaén, Diputación, 1991, pp. 108 y 120), Salamanca (Mariano Pérez Prieto “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura”, *Revista de Musicología*, XVIII, n.º 1-2, (1995), p. 157), Segorbe (Paulino Capdepón, “La Capilla de Música de la Catedral de Segorbe en el s. XVIII”, *Anuario Musical*, 53 (1998), p. 197), Descalzas Reales de Madrid (José Subirá, *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. C.S.I.C., 1971, p. 240). En Málaga había unas tres plazas y el maestro de capilla pedía la contratación de un cuarto, según M.ª Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 262. En la Capilla Real existían cuatro plazas de bajón a comienzos del s. XVIII y tres en 1755. En 1834 fecha en que fueron suprimidas había cuatro. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*,

Son muy escasas las noticias sobre la procedencia y variedad de construcción de los instrumentos musicales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVIII. Sin embargo, en el caso del bajón he localizado algunos datos de interés organológico. Uno de ellos se refiere a una variedad de bajón construido en Flandes que llevó consigo a Sevilla el músico flamenco Juan Espíquerman. En 1719, un año después del ingreso de este músico en la Capilla de la Catedral de Sevilla, los miembros del Cabildo hispalense le pidieron que: “suene en las Vísperas de San Pedro en el Coro el bajón que trajo de su tierra a ver si agrada, en atención a no haberse hallado bajón que comprar de los que se usan tocar en esta Santa Iglesia”.¹⁰⁴ Probablemente este bajón flamenco fue del agrado del Cabildo hispalense ya que no aparece ningún dato más al respecto en las Actas Capitulares de los años siguientes. Los músicos de la Capilla catedralicia sevillana solían encargar y comprar sus propios instrumentos. En ocasiones los instrumentos procedían de diversos lugares de la península ibérica. Por ejemplo, en 1720 el Cabildo negó una ayuda económica al bajonista Francisco Romero para poder pagar “un bajón que había mandado hacer en la ciudad de Valencia”.¹⁰⁵

La necesidad de bajonistas en la Capilla de Música se hizo notar ocasionalmente, en concreto en 1708 y 1773.¹⁰⁶ A través de un informe elaborado en 1743 por Pedro Rabassa sobre unas pruebas realizadas a varios bajonistas, se aprecia que las cualidades más necesarias en un buen bajonista eran la destreza, la agilidad y el manejo del instrumento. El examen al que tuvieron que enfrentarse los músicos pretendientes fue el siguiente:

“Los exámenes fueron públicos, iguales, y muy bastantes para conocer la habilidad de cada uno; tocaron al atril, punto bajo, punto alto y natural, tocaron también varias obras de dos en dos, y solo cada uno, para distinguir el tono del bajón, destreza, agilidad, y manejo, circunstancias precisas para un buen bajonista; (...)”¹⁰⁷

Tabla 13. Bajonistas y fagotistas de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n.º 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Juan de Molina	Bajón	?	[1708]	+1708	

p. 35 y Beryl Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la real Capilla desde 1701 hasta 1749”, ... *op. cit.*, pp. 93-97.

¹⁰⁴ Se, AC 1719, sec. I/ Leg. n.º 96, p. 143.

¹⁰⁵ Se, AC 1720, sec. I/ Leg. n.º 96, p. 49.

¹⁰⁶ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 98-101 y AC 1773, sec. I/ Leg. n.º 137, p. 203.

¹⁰⁷ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n.º 114. Documento sin paginar insertado tras la p. 97. Véase *Informe de Pedro Rabassa sobre músicos pretendientes a una plaza de bajonista (1743)* en el apéndice documental.

Juan de Rueda	Bajón	1707	[1709]	+1709	
Luis Francisco López de Contreras	Bajón	1707	1709		Fue a por su familia en 1708 y no regresó.
Francisco de Palma	Bajón	1708	1743	+1743	
Francisco Romero	Bajón	1709	1742	+1742	Murió dentro de la catedral.
Diego Sotelo	Bajón	1710	1712		Desistió de su puesto.
José Sancho	Bajón, instrumentos de caña, corneta y violín	1716	1739	+1739	
Juan Espíquerman	Bajón, violón, contrabajo de violón y violín	1718	1731		Se fue Flandes, su lugar natal.
Fernando Colomo	Bajón	1728	1728		No se llegó a incorporar.
Antonio González de la Peña	Bajón y oboe	1729	1730		Desistió.
Juan de Cabrera	Bajón	1732	[ca. 1774]		Colegial. Primer bajón en 1774.
Benito de Palma	Bajón	1741	[1751]		
Manuel de Mayorga	Bajón y oboe	1751	[ca. 1775]		Abandonó su puesto en 1774 y fue restituido en 1775.
Alonso Jiménez	Bajón y violín	1754	1758 y 1774		Relevado de dobles en 1774.
Nicolás Margolles	Bajón	1754	1760		Colegial. En Catedral de Cádiz en 1776.
Arcadio Saa	Bajón	1774			
José Gómiz	Oboe, flauta, violín, chirimía y fagot	1766	[ca. 1775]		En la plaza de M. F. de Espinosa. Abandonó su puesto en 1774 y regresó ese año.
Jerónimo Clarach	Flauta, oboe y fagot	1774			

2.4.2. Chirimía, corneta y clarín

A lo largo del siglo XVIII la chirimía y la corneta fueron paulatinamente sustituidas por el oboe en algunas Capillas de Música españolas.¹⁰⁸ La Capilla musical de

¹⁰⁸ Algunas instituciones musicales, como la Capilla Real de Madrid excluyeron muy pronto (1701) las chirimías, las cornetas y los sacabuches (Begoña Lolo, *La Música en la Capilla real de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990, p. 30). Otras como la Catedral de Córdoba (Rafael Vázquez Lesmes, “La Capilla de Música de la Catedral cordobesa: apuntes para su historia, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 110, 1986, p. 119), o Pamplona (María

la Catedral de Sevilla mantuvo la chirimía hasta bien entrado el siglo XVIII en convivencia con el oboe.¹⁰⁹ La chirimía y la corneta tenían la función de ayudar a las voces a mantener la afinación. En la Capilla catedralicia de Sevilla había dos plazas para chirimía y otros instrumentos como la corneta, el bajón, el bajoncillo o el violín.

En la Catedral de Sevilla se utilizaron varios tipos de chirimía: la tiple y la tenor (de mayor tamaño). En 1708 se hizo necesaria en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla la presencia de “dos ministriles, uno bajón que sepa tocar la chirimía que llaman de tenor y otro que sea chirimía de tiple”.¹¹⁰ Avanzado el siglo XVIII, en el año 1769, se hizo presente al Cabildo hispalense la necesidad de una chirimía o corneta más porque sólo había una y era “notable la falta que en la Capilla de Música de la Santa Iglesia hay de instrumentos que ayuden y sostengan las voces”. En esta fecha el Cabildo era consciente que no era “fácil hallar sujeto diestro en tocar la chirimía, por no ser ya instrumento de uso”.¹¹¹ A pesar de que en la década de los años sesenta del siglo XVIII la chirimía era ya un instrumento en desuso, en la Catedral de Sevilla continuaba disfrutando con su sonido y aumentó el número de instrumentistas chirimía. El nuevo puesto lo consiguió Cristóbal Luna, violín supernumerario de la Capilla que aunque “no estaba muy diestro” sí que estaba muy interesado en entrar con un salario en la Capilla y dejar de ser supernumerario. En la prueba previa fue acompañado por el chirimía Gaspar de Balcaneda.¹¹²

El clarín fue un instrumento que dejó paso a la trompeta. La única noticia sobre este instrumento localizada en la Catedral de Sevilla se refiere a un ministril aspirante a la Capilla en 1705 que tocaba “un instrumento como clarín, que parecía muy propio para acompañar la música de esta Santa Iglesia”. Parece ser que no fue admitido porque no he localizado ninguna noticia más al respecto¹¹³ (véase tabla 14).

Tabla 14. Intérpretes de chirimía y corneta en la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha defunción	Observación
Antonio	Chirimía y	[ca. 1706]	[1706]	+1706	

Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, t. 1, p. 64), mantendrían las chirimías hasta finales de siglo.

¹⁰⁹ Como sucedió en la Catedral de Málaga. M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 255.

¹¹⁰ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n ° 89, p. 98.

¹¹¹ Se, AC 1769, sec. I/ Leg. n ° 133, p. 181v.

¹¹² Se, AC 1769, sec. I/ Leg. n ° 133, p. 193.

¹¹³ Se, AC 1705, sec. I/ Leg. n ° 88, p. 118.

Aguilar	corneta				
Juan López de Lara	Chirimía y corneta	1704	[1716]	+1716	
Juan de Balcaneda	Chirimía y corneta	1714	1751	+1752	
Gaspar de Balcaneda	Chirimía y corneta	1752	[ca. 1766]		Fue a Indias [sic] en 1756 y volvió en 1757.
Navarrete	Chirimía y corneta	1766	[ca. 1766]		Suplió al anterior.
Cristóbal Luna	Chirimía [y violín]	1769	[ca. 1769]		Fue violín supernumerario.

2.4.3. Oboes y flautas

El oboe se escuchaba en España desde, al menos, 1679, año en el que cuatro oboes franceses llegaron entre el séquito de la nueva reina, M^a Luisa de Orleans.¹¹⁴ En un principio este instrumento importado de Francia no fue bien recibido en España, pero poco después comenzó a ser introducido en las obras de las Capillas musicales de la Corte y posteriormente en las del resto de España a lo largo de todo el siglo XVIII.¹¹⁵

La primera noticia localizada sobre el oboe en las Actas Capitulares de la Catedral de Sevilla data de 1729.¹¹⁶ En este año el Cabildo hispalense admitió en la Capilla catedralicia a Antonio González de la Peña, un músico que además del bajón tocaba el oboe.¹¹⁷ Sin embargo, en la Catedral hispalense el oboe se debía tocar desde años antes porque allí acudió un músico (Eufrasio Díez) desde la Catedral de Jaén en 1724 a aprender el “instrumento que llaman Abue”.¹¹⁸

En la Catedral de Sevilla había dos plazas para oboístas y los ministriles que ocuparon estas plazas tocaban además otros instrumentos. Por ejemplo, Manuel de

¹¹⁴ En otros países como Inglaterra se presentó en 1674 y en Alemania existen noticias de oboes franceses en 1680. Beryl Kenyon de Pascual, “El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza”, *Revista de Musicología*, VII, n° 2 (1984), p. 431.

¹¹⁵ En la Catedral de Barcelona y en la de Manresa estaba presente en 1702 y 1763, respectivamente (Josep M^a Vilar, *La Música en la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Ayuntamiento, 1990, pp. 128-129), en la Catedral, en la Capilla Real y en la Colegiata del Salvador de Granada en 1711, 1718 y 1730, respectivamente (Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, ... *op. cit.*, p. 292), en Salamanca en 1712 (Mariano Pérez Prieto, “*La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca...*” *op. cit.*, p. 159), en la Catedral de Jaén en 1724 (Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén*, ... *op. cit.*, p. 107), en la Catedral de Pamplona en 1732 (María Gembero, *La música en Pamplona durante el s. XVIII*, ... *op. cit.*, p. 64), en Plasencia en 1746 (José López Calo, *La Música en la Catedral de Plasencia...* *op. cit.*, p. 106).

¹¹⁶ En la Capilla Real el primer músico oboe fue nombrado en 1708 y 1732 había dos plazas de oboe. Los oboístas nombrados fueron todos extranjeros hasta la llegada de Manuel Cavaza como supernumerario en 1743 y como numerario en 1744. Beryl Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españolas y extranjeros en la Capilla Real, desde 1701 a 1749”,... *op. cit.*, pp. 93-97.

¹¹⁷ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n° 103, p. 14.

¹¹⁸ Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén*, ... *op. cit.*, p. 107.

Espinosa tocaba además el violín, el violón y la flauta travesera y su hijo, Manuel Facundo de Espinosa, sabía tocar estos mismos instrumentos y además el órgano. Ya en la segunda mitad del siglo XVIII, el músico catedralicio José Gómiz tocaba el oboe, la flauta, el violín, la chirimía y el fagot. Era frecuente que los músicos oboístas tocaran también la flauta, lo hace pensar que no existía una plaza exclusiva de flauta.¹¹⁹

Las flautas que se tocaban eran dulces (su parte estaba escrita en clave de *do*) y traveseras.¹²⁰ Las últimas fueron sustituyendo a las dulces a lo largo del siglo XVIII.¹²¹ La primera noticia sobre la contratación de un músico que tocaba la flauta travesera en la Catedral de Sevilla data de 1740,¹²² año el Cabildo hispalense contrató a Manuel de Espinosa, que tocaba la flauta travesera además del oboe, el violín y el violón.¹²³ El resto de los músicos que tocaron la flauta travesera en la Capilla de Música de la Catedral también tocaban además el oboe y otros instrumentos como el violín, el violón, la chirimía, el fagot o el órgano¹²⁴ (véase tabla 15).

Tabla 15. Oboístas y flautistas de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n.º 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Manuel de	Oboe, violín,	1740 y	1743		Requerido por la

¹¹⁹ En la Planta de 1749 de la Real Capilla se especificaba que los oboístas tenían que tocar también la flauta (Beryl Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españolas y extranjeros en la Capilla Real, desde 1701 a 1749”,... *op. cit.*, pp. 93-97). Esto mismo sucedía también en Santiago de Compostela (José López Calo, *Catálogo Musical de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, Diputación, 1972, p. 340); Málaga, (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII*, ... *op. cit.*, p. 259); Jaén y Baeza (Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén*, ... *op. cit.*, p. 108 y 120).

¹²⁰ La flauta se escuchó en la Corte en 1690 pero el término de flauta ‘travesera’ no se utilizó hasta la época del maestro Corselli (1738-1778). El uso de las flautas estaba limitado a obras solemnes (misas de requiem, misereres y lamentaciones) y obras en castellano (villancicos y cantadas). Beryl Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españolas y extranjeros en la Capilla Real, desde 1701 a 1749”,... *op. cit.*, pp. 93-97.

¹²¹ A mediados de siglo ambas flautas convivían en las capillas musicales. El músico Pablo Minguet escribió en 1754 un *Tratado para aprender a tocar los instrumentos más usuales de la época* y en él habla brevemente de la flauta de pico y travesera. Mariano Martín, “La flauta de pico y la flauta travesera en el s. XVIII”, *Revista de Musicología*, VIII, n.º 1 (1985), p. 116.

¹²² La flauta travesera debía ser conocida en Sevilla algunos años antes porque allí publicó Pierre Bucquet en 1734 sus *Pièces à deux flutes traversières sans basse divisée en quatre suites*. Según Beryl Kenyon de Pascual, “El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla...”, *op. cit.*, p. 432, un ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.

¹²³ Véase la trayectoria de este músico y de su hijo en el apartado de las notas biográficas del t. II.

¹²⁴ En la Catedral de Salamanca apareció por primera vez la flauta travesera en un villancico de 1734, (Mariano Pérez Prieto, “*La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca...*” *op. cit.*, p. 159), en Málaga coexistían la flauta dulce y la travesera en 1744 (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII*, ... *op. cit.*, t. I, p. 258) y de 1746 data la primera noticia de la flauta travesera en la Catedral de Plasencia (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia...* *op. cit.*, p. 106).

Espinosa	violón y flauta travesera	[1753]			justicia en Madrid. Regresó en 1753. Flauta en 1775
Juan [Andrés] Narciso de León	Oboe, violón y violín	1740	1763		Pasó a una plaza de violón en 1763
Manuel Facundo de Espinosa	Oboe, flauta travesera, violín y órgano	1748	1760		Desistió
José Gómiz	Oboe, flauta, violín, chirimía y fagot	1766	[ca. 1775]		En la plaza de M. F. de Espinosa
Jerónimo Clarach	Flauta, oboe y fagot	1774			

2.5. Instrumentistas e instrumentos cordófonos

Los instrumentos de cuerda frotada, como el violín y el violón, comenzaron a sonar en las iglesias a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y fueron ocupando un lugar cada vez más destacado a lo largo del siglo XVIII. Algunos instrumentos de cuerda pulsada, como el archilaúd y el arpa se utilizaron durante la época del Barroco para la realización del acompañamiento continuo, sustituyendo al órgano durante el período de la Semana Santa. Los instrumentos cordófonos se introdujeron más tardíamente en las Capillas de Música que los instrumentos aerófonos. Algunos instrumentos de cuerda frotada, especialmente los violines estuvieron asociados a la música teatral y por ello en el siglo XVIII se desencadenaron sonoras polémicas al respecto.¹²⁵ Es por ello, que en la primera década del siglo XVIII el Cabildo hispalense todavía se cuestionaba la utilización de instrumentos de cuerda en la Capilla preguntándose:

“(…) si se continuaría la libre permisión de los instrumentos de cuerda en la Capilla de Música o si se observaría tan solamente la antigua y loable costumbre de los de caña en esta Santa Iglesia (…) Y el Cabildo, habiéndole oído [al maestro de capilla], mandó que por ahora no se haga novedad en lo determinado día que referido de 28 de febrero”.¹²⁶

¹²⁵ Véase Benito Jerónimo Feijoo con su obra “Música de los Templos” (Discurso XIV), *Teatro Crítico Universal*, Madrid, Francisco Lorenzo Mojados, 1726, pp. 21-44 y los estudios al respecto de Antonio Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del s. XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos ‘Padre Feijoo’, 1976 y “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del s. XVIII”, *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, 1973-74 (1976), pp. 221-242.

¹²⁶ Se, AC 1710, sec. I/ Leg. n.º 90, p. 49.

En la Catedral de Sevilla los instrumentos de cuerda participaron ocasionalmente con la Capilla de Música desde la segunda mitad del siglo XVII y su uso comenzó a ser constante en las grandes celebraciones anuales (Concepción, Navidad y Reyes) hasta la creación de seis plazas en 1732.

2.5.1. Archilaúd

El archilaúd fue uno de los instrumentos polifónicos que se utilizaba para la realización del acompañamiento continuo. La utilización de este instrumento, que vivió su etapa de apogeo en el siglo XVI, comenzó a declinar a medida avanzaba el siglo XVIII. Las escasas noticias sobre este instrumento en la Catedral de Sevilla vinculan su uso a las celebraciones de Semana Santa, período en el que no se tocaba el órgano. En 1700 se hizo un pago a un violón, un archilaúd y un arpa que acudieron a tocar con la Capilla de Música catedralicia en las Tinieblas de Semana Santa. Las últimas noticias recopiladas sobre la utilización de este instrumento datan de 1715 y 1716, años en los que se remuneró a varios instrumentos de cuerda, violín, violón y archilaúd, que tocaron en los Misereres de Semana Santa.¹²⁷

2.5.2. Arpa

El arpa solía utilizarse en las capillas musicales españolas en la interpretación del acompañamiento continuo durante el Barroco. El uso del arpa decayó tempranamente en la Catedral de Sevilla, concretamente a partir de la segunda década del siglo XVIII.¹²⁸ En 1700 se utilizó en la celebración de las Tinieblas de Semana Santa junto, como se ha mencionado anteriormente, al archilaúd y el violón. En esa ocasión la hacienda de la Fábrica, por medio del maestro de capilla, hizo un pago a los instrumentistas de 200 y 100 [reales] “en cada noche de las Tinieblas a los tres músicos.” En 1704 también se hizo un pago semejante “a los instrumentos de cuerda que han tocado en la Semana Santa lo que se les dio el año pasado”, al igual que en 1707 y 1711. En la celebración de

¹²⁷ Se, AC 1700, sec. I/ Leg. nº 85, p. 26; AC 1715, sec. I/ Leg. nº 94, p. 34; AC 1716, sec. I/ Leg. nº 94, p. 45.

¹²⁸ José López Calo (“Barroco-estilo galante-clasicismo”... *op. cit.*, pp. 10-11) señala que la supresión del arpa comenzó hacia 1750 debido a la evolución de la estética barroca al nuevo estilo galante, si bien se siguió utilizando en algunas catedrales españolas, como la de Pamplona, hasta finales del s. XVIII e incluso principios del s. XIX (véase María Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII... op. cit.*, t. I, p. 61).

Completas solemnes y Semana Santa de 1708 acudieron a tocar con la Capilla de Música “dos violones, dos arpas, un violín y un tenor para el segundo coro.” Ese mismo año (1708) se incorporó a la Capilla un músico tenor que además “era gran organista y tocaba violín y arpa.” La última noticia sobre el arpa en las fuentes catedralicias data de 1721. Dicho año “por indisposición de Pedro Colchado y ausencia de su hermano Juan Colchado, fue preciso valerse de un arpista y un violón de fuera desde Concepción a la Pascua de Reyes” y se les abonaron por ello 400 reales.¹²⁹ Probablemente el arpa estuvo en uso hasta 1738, año en que Alonso Acuña y Guzmán, en su ingreso como arpista en la sevillana Colegial de San Salvador decía haber ejercido en las catedrales de Sigüenza y Sevilla, “donde por aquel entonces era maestro arpista”.¹³⁰

2.5.3. Violines

Los instrumentos de cuerda frotada estuvieron presentes en las plantillas musicales de gran cantidad de las obras compuestas por los maestros de capilla durante el siglo XVIII. Sin embargo, no todas las catedrales españolas ni tampoco las iberoamericanas contaron con plazas exclusivamente para estos instrumentos cordófonos.¹³¹ La Catedral de Sevilla creó en 1732 seis plazas supernumerarias para instrumentos de cuerda.¹³² Probablemente en esta creación de plazas influyó el paso del establecimiento de la Capilla Real en Sevilla durante la estancia de los reyes y la corte.

¹²⁹ Se, AC 1700, sec. I/ Leg. n.º 85, p. 26; AC 1704, sec. I/ Leg. n.º 87, p. 42; AC 1707, sec. I/ Leg. n.º 89, p. 91; AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 44 y 163; AC 1711, sec. I/ Leg. n.º 91, p. 19; AC 1721, sec. I/ Leg. n.º 97, p. 11.

¹³⁰ Y allí probablemente permaneció hasta su jubilación en 1742, fecha en que se suprimió el arpa en San Salvador porque “era un instrumento que ya no se practicaba”. Citado por Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2008, p. 183 y 309.

¹³¹ En la Catedral de Pamplona no existían en el s. XVIII plazas exclusivas de violín y este instrumento era interpretado por músicos que ocupaban una plaza de otro instrumento dentro de la Capilla. María Gembero, *La música en Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, pp. 61-62.

¹³² Algunas Capillas que tuvieron mayor número de violines fueron la Capilla Real de Madrid llegó a tener doce violines en 1756 (Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. s. XVIII, ... op. cit.*, p. 56) y la Catedral de Santiago contaba con siete violines en 1775 (Pilar Alén, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)”, *Recerca Musicològica*, 5 (1985), p. 58). Otras instituciones dispusieron de un menor número de violines, como la Catedral de Málaga (M.ª Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 243), la de Barcelona (Josep Pavia i Simó, “Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona ca. 1763-1820”, *Anuario Musical*, 37 (1982-83), p. 110), Baeza, Jaén, (Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén, ... op. cit.*, p. 120), Oviedo (Inmaculada Quintanal, *La Música en la Catedral de Oviedo en el s. XVIII, ... op. cit.*, p. 166) y Plasencia (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 104). La catedral de México incorporó los violines en plantilla desde 1715, aunque ya se tocaban con anterioridad y el número de instrumentistas osciló entre dos y diez, según Javier Marín, “Tradición e innovación en los

Los instrumentos de cuerda frotada ya se utilizaban en la Catedral hispalense durante los primeros años del siglo XVIII. A lo largo de la primera década del siglo, el Cabildo pagó reiteradamente a instrumentistas de cuerda (violón, archilaúd y arpa) que acudieron todos los años a reforzar la Capilla de Música durante las funciones de Semana Santa. A partir de 1708 las referencias al violín aparecen de forma frecuente. En las funciones de completas solemnes y Semana Santa de ese año (1708) fue necesario un violín, junto a dos violones, dos arpas y un tenor. Para la octava del Corpus y villancicos del Espíritu Santo el maestro de capilla también se valió de un violín y un violón. Al año siguiente el Cabildo acordó que tras la muerte del maestro de capilla Diego José de Salazar, se hiciese cargo de llevar el compás en la Capilla el maestro seises Gregorio Santiso, y “que un sobrino suyo que tañe el violín, sea preferido cuando se necesite de este instrumento.” En 1710 se hizo un pago de 400 reales a un violín y un violón que tocaron con la Capilla desde la festividad de la Concepción hasta la de Reyes. Ese mismo año también se remuneró con 800 reales “para [instrumentos de] cuerda y un tenor” que intervinieron en los Misereres de Semana Santa. Un año más tarde se volvieron a requerir estos instrumentos: “instrumentos de cuerda se traigan a diferentes funciones de Semana Santa a arbitrio del Sr. Deán”. En 1715 las referencias a los instrumentos de cuerda que tocaron en los Misereres son más explícitas en los autos capitulares y aparece explícitamente el nombre de los instrumentos: violín, violón y archilaúd.¹³³

Hasta 1716 los instrumentistas que tocaban el violín no formaban parte de la Capilla de Música de la Catedral hispalense. En dicho año (1716) ingresó en la Capilla catedralicia José Sancho, músico valenciano que tocaba el violín además de varios instrumentos de viento. Dos años más tarde fue admitido Juan Espíquerman, músico flamenco que tocaba el bajón, el violín y el violón. En 1727 este músico dejó de tocar el bajón debido a unos dolores de pecho e inflamaciones en la garganta y se le reservó para tocar el violín, violón y contrabajo de violón.¹³⁴

No fue hasta 1732 cuando se crearon seis plazas supernumerarias de instrumentos de cuerda (tres para violín y tres para violón). Esta creación se hizo por iniciativa del Deán, que “contemplando ser preciso el [a]compañ[amien]to de violines”,

instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México”, en Lucero Enríquez (ed.), *IV Coloquio Musicat. Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica siglos XVI al XIX*, México, Universidad Autónoma, 2009, p. 245.

¹³³ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 44, 72 y 92; AC 1709, sec. I/ Leg. n.º 90, p. 192 y 194; AC 1710, sec. I/ Leg. n.º 90, p. 3; AC 1711, sec. I/ Leg. n.º 91, p. 19.

¹³⁴ Se, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro n.º 333, p. 384 y 414; AC 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, p. 94v.

sugirió dividir el salario que estaba asignado a la plaza de Juan Espíquerman (bajón, violín y violón) y crear así seis nuevas plazas sin necesidad de que la hacienda de la Fábrica gastase más.

“El señor Deán con el motivo del suprascripto desestimiento [Juan Espíquerman, bajón, violín y violón], hizo presente al Cabildo había muchos días que tenía discurrido un medio muy útil y de servicio a la Capilla de Música, contemplando ser preciso el [a]compañ[amien]to de violines, p[ar]a lo cual le parecía conveniente, se podían nombrar seis plazas de a 50 du[cado]s, repartidos por puntos en atención a ser pocos los días que tienen que asistir, y con los 300 du[cado]s que vacan por D. Juan Espíquerman, no necesitaba la fábrica de gastar más de lo que gastaba hasta aquí; y aunque pareció bien dicha proposición, siendo cosa nueva, requirió el señor may[ordo]mo de comunal, se llamase p[ar]a oír[la] y determinar , trayendo el señor Deán y el señor protector de música arreglado el modo de disponer las mencionadas plazas, a quienes se les cometi[er]o.”¹³⁵

Finalmente, el Cabildo hispalense aprobó la propuesta del Deán,

“(…) de aumento de instrumentos que sirven en las festividades reales; siendo las plazas 6, y pasándole a cada uno 50 du[cado]s, a razón de 10 r[eale]s por cada punto, que registradas todas las festividades le corresponden 55 puntos; y que en estos días no puedan tener patitur, ni que ninguna de estas plazas se hayan de dar a ninguno que la tuviere en la música. Y la calidad de los instrumentos quede al arbitrio del maestro de capilla.”¹³⁶

El Cabildo sevillano creó las plazas de instrumentos de cuerda frotada con dos condiciones: no podrían darse a ningún músico que ya formara parte de la Capilla catedralicia y los músicos que obtuvieran las plazas no podrían gozar de *patitur* o descanso durante las festividades.¹³⁷

El mismo año de la creación de estas plazas se cubrieron tres de ellas con los violinistas Luis Harrer, Manuel Portillo y Pedro Dionisio de los Ríos. Un año después una de las plazas todavía estaba vacante. Algunos músicos que ocupaban una plaza de otro instrumento u ostentaban otros puesto tocaban además el violín en la Capilla, como Manuel de Espinosa, que ocupaba una plaza de oboe o Bernardo Ballester que fue al mismo tiempo maestro de seises (véase tabla 16).

¹³⁵ Se, AC, 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 176.

¹³⁶ Se, AC, 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 185.

¹³⁷ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, pp. 176 y 185.

Tabla 16. Violinistas de la Catedral de Sevilla (1700-1775).Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Luis Harrer	Violín	1732	1745		Se quedó ciego y pidió informes a Rabassa antes de su viaje a Alemania
Manuel Portillo	Violín	1732	[ca. 1732]		
Pedro Dionisio de los Ríos	Violín	1732	1753	+1753	
Bernardo Ballester	Violín y maestro de seises	1734	1740	+1740	Natural de Valencia
Cristóbal de Luna	Violín	1745	1769		Pasó a ocupar una plaza de chirimía
José de los Ríos	Violín	1753	[ca. 1753]		
Manuel de Espinosa	Violín 1º y oboe	[1753]	[ca. 1775]		Aparece como violín 1º en 1758
Pablo Romero	Violín	1757	[ca. 1757]		
Nicolás Núñez	Violín	1763	[ca. 1773]		En puesto de J. A. Narciso
Félix Laure	Violín	?	1772		Se fue a la Catedral de Málaga
Juan García ¹³⁸	Violín	1772			

2.5.4. Violón, contrabajo y violonchelo

El término violón designa un instrumento de tamaño mayor que una viola, más concretamente “un instrumento grave de la familia de las violas de gamba, normalmente con seis cuerdas y capaz de tocar algunas notas en la 8ª de 16 pies”.¹³⁹ Este instrumento se utilizó sobre todo en el Barroco para doblar la línea del bajo continuo, como hacía el bajón y también para reforzar o suplir a las voces más graves de la Capilla.¹⁴⁰ Fue un instrumento de uso común en las catedrales de la península ibérica e Hispanoamérica durante los siglos XVII y XVIII.¹⁴¹

¹³⁸ Podría tratarse de Juan García Páez colegial de San Isidoro del que se pidió información sobre él en 1732. Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n ° 106, p. 233.

¹³⁹ Los primeros instrumentos de este tipo llegaron a España desde la Corte de Flandes a mediados del s. XVI. Xosé Crisanto Gándara, “El violón ibérico”, *Revista de Musicología*, XXII, n ° 2 (1999), pp. 123-125.

¹⁴⁰ José López Calo, “Barroco-Estilo Galante-Clasicismo”, *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente’*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, t. II, pp. 4-5.

¹⁴¹ Unas pocas catedrales españolas registraron la presencia esporádica de grupos de violones y vihuelas de arco para algunas funciones litúrgicas, como Segovia en 1571, Plasencia en 1567-1579 y Toledo en la última década del s. XVI. Xosé Crisanto Gándara, “El violón ibérico” ... *op. cit.*, pp. 132-133.

La presencia del violón en la Catedral de Sevilla en el siglo XVII está documentada en los años 1644, 1647, 1655, 1673, 1674, 1688.¹⁴² En los años mencionados se concedió permiso mediante un auto capitular para que los “violones e instrumentos de cuerda” pudieran tocar con la Capilla de Música, pero no entrar a formar parte de ella. La utilización de los violones se consideró adecuada, ya que la Capilla se encontraba necesitada de voces y estos instrumentos de cuerda se utilizaron en 1707 para “suplir las voces necesarias desde la kalenda hasta la Octava de Reyes”.¹⁴³

El violón se venía utilizando en la Catedral de Sevilla desde al menos 1644 y ya el primer año del período estudiado encontramos referencias a este instrumento a través del pago a un instrumentista que acudió junto con un archilaúd y un arpa a tocar en las Tinieblas de Semana Santa.¹⁴⁴

El violón se utilizó no sólo para suplir las voces más graves de la Capilla sino también al bajón.¹⁴⁵ Un ejemplo de este caso aparece documentado en 1708, año en que se pidió en el Cabildo un bajonista de fuera de la Capilla para que tocara en el día del Corpus “y que no [se] supla su falta con violón, como se interpretaba”. Este intercambio de instrumentos debía ser novedoso y no muy del agrado del Cabildo hispalense porque se advirtió que “el infrascrito secretario le diga al maestro de capilla que en esta, ni en otra ocasión alguna no introduzca novedad, sin expresa licencia del Cabildo.”¹⁴⁶ Ese mismo año el Cabildo sevillano concedió permiso para que tocaran junto a la Capilla de Música: dos violones, dos arpas, un violín y un tenor para el segundo coro en Semana

¹⁴² La Catedral de Sevilla se encontraría entre las pioneras en el uso del violón, a continuación de la Catedral de Santiago, cuya presencia data de 1621 (José López Calo, *Historia de la música española. 3. S. XVII... op. cit.*, p. 214) y seguida de las de Plasencia en 1674 (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 62), Zaragoza en 1686 (Pedro Calahorra, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979, t. II, 317), Segovia en 1688 (José López Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, Santiago, Universidad, 1990, t. I, p. 163). Este instrumento apareció en la Catedral y Colegiata de San Salvador de Granada en 1700 y 1715 respectivamente (Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada, ... op. cit.*, p. 303-305), en Oviedo en 1702, (Emilio Casares, *La Música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad, Ethos-Música, 1980, p. 113), en Salamanca en 1704 (Mariano Pérez Prieto, “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca ...” *op. cit.*, p. 150 y en Málaga en 1715, (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, p. 249).

¹⁴³ Se, AC 1707, sec. I/ Leg. n.º 89, pp. 123 y 195.

¹⁴⁴ Se, AC 1700, sec. I/ Leg. n.º 85, p. 26.

¹⁴⁵ En la Catedral de Santiago el aprendizaje del violón y el bajón ya aparecen estrechamente unidos en 1634 en la figura del niño de coro Rafael de Rubira. (José López Calo, *Historia de la música española. 3. S. XVII... op. cit.*, p. 214). Xosé Crisanto Gándara resalta la importancia de que “el bajón, instrumento que tradicionalmente se había encargado de interpretar el bajo de la polifonía, comenzaba a ser intercambiable con el violón” (“El violón ibérico”... *op. cit.*, pp. 135-136).

¹⁴⁶ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, p. 96.

Santa; un violón y un violín en la Octava del Corpus y también en los villancicos de la festividad del Espíritu Santo.¹⁴⁷

La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla utilizó en 1710 varios instrumentistas de refuerzo “que tocaron violín y violón” desde los Maitines de la festividad de la Concepción hasta la de Reyes.¹⁴⁸ También utilizó un violón en el día de Reyes y en las Lamentaciones y Misereres de Semana Santa de 1715 y al año siguiente dos violones en las celebraciones de Semana Santa. En 1721 “fue preciso valerse de un arpista y un violón de fuera desde las fiestas de la Concepción a la Pascua de Reyes” y por ello el Cabildo hispalense remuneró a los instrumentistas con 400 reales.¹⁴⁹

En 1718 el Cabildo sevillano admitió en la Capilla catedralicia a Juan Espíquerman, músico flamenco que tocaba el violón, el bajón y el violín en una plaza de bajonista.¹⁵⁰ Sin embargo, no fue hasta 1732, durante el magisterio de capilla de Pedro Rabassa, cuando se crearon en la Capilla de Música seis plazas para instrumentistas de cuerda (violín y violón), de las que al parecer tres se adjudicaron a músicos que tocaban el violón.¹⁵¹

“El señor protector de música hizo relación de las dos peticiones de los pretendientes a las nuevas plazas que se han creado y exhibiendo el parecer firmado del maestro, aprobó el Cabildo su dictamen y los nombró en los empleos de violín y violón. Cometió el Cabildo a dicho señor protector de música haga relación de la petición para que la vea de Francisco de Lara, colegial que fue de esta Santa Iglesia y ahora capellán de vara del Sagrario de esta Santa Iglesia, pretendiente a una plaza de violón de las nuevamente creadas, con cuyo instrumento ha asistido en distintas ocasiones en el coro (...) Se leyó petición de José Fernández Grande, seise que fue de esta Santa Iglesia, en que pretende lo nombre el Cabildo en una plaza de violín o violón de las nuevamente creadas.”¹⁵²

Una plaza de violón fue asignada a uno de los dos primeros pretendientes de los que no se cita el nombre, la segunda a Francisco de Lara y la tercera a José Fernández Grande, que también tocaba el violonchelo. Algunos de los instrumentistas que tocaron el violón en la Capilla hispalense fueron: Martín Reinoso (violón contrabajo), José

¹⁴⁷ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n° 89, pp. 44, 72 y 92.

¹⁴⁸ Se, AC 1710, sec. I/ Leg. n° 90, p. 3.

¹⁴⁹ Se, AC 1715, sec. I/ Leg. n° 94, p. 34; AC 1716, sec. I/ Leg. n° 94, p. 45; AC 1721, sec. I/ Leg. n° 97, p. 11.

¹⁵⁰ Se, *Libro de Salarios* (1699-1767), sec. IV, Libro 333, p. 385.

¹⁵¹ Véase apartado anterior sobre los violinistas.

Fernández Grande (violón y violonchelo), Francisco Lara, José Gásquez, Antonio Villalba, Pablo de Medina y Juan Andrés Narciso de León.

A finales de mayo de 1771 se utilizó en repetidas ocasiones un “violón grande” para que arropara a las voces y a los instrumentos de la Capilla.

“El maestro había hecho presente al Deán que mañana tarde se cantarán las Vísperas en el trascoro y se necesita traer el violón grande para que abrigue así las voces como los instrumentos de la Capilla y que la misma necesidad se ofrecerá en la temporada, que se fuere el coro en dicho sitio y interin se limpien las bóvedas y paredes los días que haya música de papeles. Y en su vista el Cabildo acordó se traiga en dichos días el referido instrumento que el maestro propone.”¹⁵³

Tres años más tarde el maestro de capilla, Antonio Ripa, solicitó al Cabildo la necesidad del violón grande para los días de primeras clases que se cantaron en el trascoro.¹⁵⁴

El contrabajo también tenía la finalidad de reforzar el continuo y se fue introduciendo paulatinamente en las capillas musicales tras el violón y junto con el violonchelo.¹⁵⁵ En un primer momento el contrabajo apareció en la Capillas de Música cortesanas (Capilla Real de Madrid y Capilla del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona)¹⁵⁶ y posteriormente se fue extendiendo a las capillas catedralicias.¹⁵⁷ La Capilla de Música de la Catedral hispalense fue una de las primeras capillas catedralicias que contaron con el contrabajo. La primera noticia sobre el contrabajo data de 1727, año

¹⁵² Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, pp. 192 y 196.

¹⁵³ Se, AC 1771, sec. I/ Leg. n.º 135, p. 80.

¹⁵⁴ Se, AC 1774, sec. I/ Leg. n.º 138, p. 106v.

¹⁵⁵ Sobre la introducción del contrabajo en España véase Xosé Crisanto Gándara, “La escuela de contrabajo en España”, *Revista de Musicología*, XXIII, n.º 1 (2000), pp. 147-186.

¹⁵⁶ En 1701 aparece un violón contrabajo llamado Nuncio Brancati en la Capilla Real de Madrid, (Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4.s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 28-29; Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid... op. cit.*, pp. 44-48) y entre 1708-1713 está documentada la presencia de un contrabajista de nombre Domenico d'Apuzzo en la Capilla del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona. Andrea Sommer-Mathis, “Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del s. XVIII”, *Artigrama*, n.º 12 (1996-1997), pp. 49-50.

¹⁵⁷ En las catedrales españolas el contrabajo apareció más tardíamente: 1747 en la Catedral de Granada; 1751 en el monasterio del Escorial, (Paulino Capdepón, *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en el Escorial*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993, p. 238); 1755 en Ávila (José López Calo, “Barroco-Estilo Galante-Clasicismo”, ... *op. cit.*, p. 5); 1771 en la Colegiata del Salvador de Granada; 1773 en la Capilla Real de Granada (Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada, .. op. cit.*, p. 284); 1778 en Málaga, (M.ª Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 251); 1779 en Manresa (Josep M.ª Vilar, *La Música a la Seu de Manresa, ... op. cit.*, p. 128); y 1781 en Plasencia (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia...op. cit.*, p. 111), entre otras.

en que al músico Juan Espíquerman se le relevó de su labor como bajonista y se le reservó para tocar el violín, el violón y el ‘contrabajo de violón’ debido a unos dolores en el pecho y garganta.

“(…) estaba padeciendo repetidos accidentes al pecho, a inflamaciones de garganta que le prohibían la continuación de este ejercicio, como lo justificaba por la certificación del médico que presentó, pudiendo reservarlo para violín, violón y contrabajo de violón y habiendo obra de bajones en que sea menester.”¹⁵⁸

Tres años después, en 1730, el Cabildo hispalense concedió una ayuda económica a Martín Reinoso, músico de la Capilla, porque “asiste a tocar violón contrabajo en las funciones de esta Santa Iglesia.”¹⁵⁹ Dos años más tarde se abonaron 150 reales de vellón a un violón contrabajo que acudió a tocar con la Capilla de Música catedralicia desde la festividad de la Concepción hasta Reyes.¹⁶⁰

El violonchelo no fue un instrumento de uso muy común en las capillas catedralicias de España y se utilizó en mayor medida dentro del ámbito de la música de cámara dieciochesca. En la Catedral de Sevilla existió una plaza de violonchelo que ocupó José Fernández Grande y, a partir de 1743, José Romero.¹⁶¹ José Romero fue de un músico la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla del que sólo se tiene noticia de que tocara el violonchelo.¹⁶²

“Así mismo se dio llamamiento al señor protector de música [a]cerca de los pretendientes a la plaza de violonc[h]elo vacante por desestimiento de D. José [Fernández] Grande. Y leído el informe del maestro de capilla en que se dijo eran iguales D. Cristóbal José de Luna y D. José Romero, según sus exámenes, y que no habían ocurrido otros, por lo que podía el Cabildo elegir al que gustase. Y no habiendo conformidad, e votó por las habas, declarándole Sr. Deán la blanca a favor del dicho Luna y la negra por Romero, y contados los votos se hallaron 30 negras y 20 blancas,

¹⁵⁸ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, p. 94v.

¹⁵⁹ Se, AC 1730, sec. I/ Leg. n.º 104, p. 8. Un año antes se le hizo un pago por “tocar el violón”. Pedro Rabassa, *Libro de Gastos en Fiestas [1728-1737]*, Ms. Se, sec. III, Libro 04003.

¹⁶⁰ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 5.

¹⁶¹ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n.º 114, p. 219. Este músico fue mayordomo de la Capilla de Música de la iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla). Véase su biografía en el apartado de notas biográficas en el apéndice de esta Tesis.

¹⁶² En otras catedrales el violonchelista tocaba además otros instrumentos, como el órgano, la viola y el contrabajo en la Catedral de Jaén (Pedro Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén, ... op. cit.*, p. 108), o el violín, violón, clarín y trompa en la de Málaga (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, p. 247).

por lo que quedó nombrado en la plaza supernumeraria de violonc[h]elo D. José Romero para que la sirva como su antecesor.”¹⁶³

José Fernández Grande, como he mencionado anteriormente, había ingresado en una plaza de instrumentista supernumerario de cuerda (violín o violón) en 1732, con lo cual cabe suponer que desde esa fecha se tocara también el violonchelo en la Capilla de Música y que la Catedral de Sevilla fuera una de las pioneras en el uso de este instrumento en España¹⁶⁴ (véase tabla 17).

Tabla 17. Intérpretes de violón, contrabajo y violonchelo en la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Juan Espíquerman	Bajón, violín, violón y contrabajo de violón	1718	1731		En 1727 se le reservó para tocar el violín, violón y contrabajo.
Martín Reinoso	Violón contrabajo	[1729]	1757	+1757	
Francisco Lara	Violón	1732	[1750]	+ 1750	Había sido colegial.
José Fernández Grande	Violón [y violonchelo]	1732	1743		Había sido seise y colegial. Desistió.
José Gásquez	Violón	1733	[1738]	+1738	
Antonio Villalba	Violón	1733	[ca. 1733]		
José Romero	Violonchelo	1743	[ca. 1758]		Ingresó en el puesto de José Fernández Grande.
Pablo de Medina	Violón	1757	1763		
Juan [Andrés] Narciso de León	Violón	1763	1773		Ocupó una plaza de oboe desde 1740.

3. Otros puestos relacionados con la música

3.1. Maestro de ceremonias

La función principal del maestro de ceremonias era supervisar el comportamiento y vestuario de todas las personas al servicio de la Catedral de Sevilla para que las

¹⁶³ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n ° 114, p. 219.

¹⁶⁴ La Capilla Real de Madrid contaba a mediados del s. XVIII con tres plazas de violonchelo (José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Labor, 1945, pp. 544-545). En la Catedral de Santiago el maestro de capilla incluía un violonchelo en sus obras (Pilar Alén, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española ... *op. cit.*, p. 38) y de 1782 data la primera noticia sobre el violonchelo en la Catedral de Plasencia (José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia...op. cit.*, p. 111).

celebraciones se llevaran a cabo tal y como lo exigía el ceremonial¹⁶⁵ (véase tabla 18). Las actuaciones del Coro de canto llano y de la Capilla de Música debían también ajustarse y participar del rigor del ceremonial eclesiástico. En la Catedral de Sevilla, “siendo las ceremonias cosa tan decente y principal obra en el culto divino, han de ser en tan insigne iglesia conformes y ordenadas con mucha diligencia”. Por ello el maestro de ceremonias debía llevar con él su libro de ceremonias para poder decir en qué momento y lugar se debía hacer cada ceremonia y poder corregir en cada momento los errores de los señores ministros. El presidente del coro también podía ayudar al maestro de ceremonias en su labor:

“(...) el cargo de practicar con el Presidente y con todos los ministros las ceremonias que cada uno de ellos ha de hacer y cómo y en qué tiempo y lugares las ha de hacer e según que el tiempo y negozio lo refiere, se halle con ellos su libro en la mano a los enderezar e avisar de todo ello.”¹⁶⁶

Tabla 18. Maestros de ceremonias de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre del maestro de ceremonias	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese o jubilación	Observaciones
Juan Álvarez	1743	1723	1743	
Pedro Romero	1743	1743		Ocupó el puesto de Juan Álvarez. También capellán de coro
Diego de Gálvez	1756			Sustituto del maestro de ceremonias. Fue Seise, colegial, maestro de canto llano y ceremonias y bibliotecario del archivo catedralicio. ¹⁶⁷
Francisco Narbona	1763			Sustituto del maestro de ceremonias

3.2. Protector y mayordomo de música

La persona que ostentaba el cargo de protector de música se encargaba del buen funcionamiento de la Capilla de Música desde el punto de vista administrativo. Era el encargado de elevar al Cabildo las peticiones del maestro de capilla y de comunicarle a este último las decisiones sobre la Capilla adoptadas en las reuniones capitulares. También se encargaba de solucionar los problemas internos entre los músicos y de velar

¹⁶⁵ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp. 5, 9 y 10.

¹⁶⁶ Se, *Estatutos y Constituciones de esta Santa Iglesia... op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁷ Véase su interesante trayectoria en el apartado de notas biográficas de este estudio.

por el cumplimiento de las obligaciones de todos los miembros de la Capilla musical (véase tabla 19).

Tabla 19. Protectores de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en el s. XVIII (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre del protector de música	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese o jubilación	Observaciones
Diego de Victoria	1700			Fue el encargado de buscar músicos para la Capilla en 1701
José Moreno y Córdoba	1717	1717		Fue a Madrid como diputado por la Iglesia de Sevilla en 1731. + 1732
Gonzalo Ossorio	1727		[1731]	Sustituyó a José Moreno. + 1731
Bartolomé de San Martín	1729	[1731]	[1739]	Sustituyó a Gonzalo Ossorio. +1739
Jerónimo Abadía	1739	[1739]		Ocupó el puesto de Bartolomé de San Martín. Era presidente de la capilla de la Antigua
Alonso Tejedor	1748			Fue canónigo magistral
Juan Cavalieri	1753			
Luis de Lich	1759	1759		
Carlos Reynaud	1764			
Pedro de Zayas	1765	1765		Fue restituido a Sevilla
Francisco Vilar	1769			

El mayordomo se encargaba de concertar las actuaciones que la Capilla de música tenía fuera de la Catedral hispalense.¹⁶⁸ Escribía las horas a las que asistían los cantores y debía hacer un juramento ante el Chantre sobre la veracidad de sus anotaciones.¹⁶⁹ Estas anotaciones se hacían con objeto de pagar a cada miembro de la Capilla de Música su parte correspondiente en las actuaciones que la Capilla tenía fuera de la Catedral sevillana. El puesto de mayordomo de música solía estar ocupado por un miembro de la propia Capilla de Música. A lo largo de la época estudiada aparece el nombre de dos de los mayordomos de música y ambos ocuparon a la vez una plaza de ministril bajón (véase tabla 20).

¹⁶⁸ La figura del mayordomo de capilla también se ha documentado en otras capillas de música sevillanas, como la de Santa Ana de Triana. En ese caso se señala esta atribución de concertar actuaciones a la figura del mayordomo de capilla y no a la del maestro de capilla. Se detallan casos en los que el maestro de capilla contrató por su cuenta algunas fiestas y toda la polémica que de ello se derivó contada por el mayordomo de la Capilla de Música de Santa Ana de Triana, José Francisco Romero, *Manifiesto que hago ante el señor beneficiado D. Manuel Saballos [Cevallos] de las experiencias que tengo de lo que se ha practicado por estilo antiguo en la Capilla de mi Señora Santa Ana y de lo que contra estilo se está practicando...* op. cit.

¹⁶⁹ Sc, *Estatutos y Constituciones de esta Santa Iglesia.....* op. cit., p. 36.

Tabla. 20. Mayordomos de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre del mayordomo Capilla Música	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese o jubilación	Observaciones
José Sancho	1733		[1739]	Ministril bajón. +1739.
Alonso Jiménez	1739		1758	Ministril bajón. Fue relevado de su puesto “por lo áspero y agrio de su genio”.

3.3. Encomendador y puntador de coro

En la Catedral de Sevilla existían cuatro puestos de encomendador de coro, uno de ellos era de encomendador mayor y tres de encomendadores menores. Estos puestos eran nombrados por el Chantre de la Catedral hispalense y preferentemente recaían en colegiales del catedralicio Colegio de San Isidoro, que habían servido en la Catedral al menos durante cuatro años. Alguno de estos colegiales pasó a ocupar una capellanía de coro y posteriormente un puesto de veintenero (véase tabla 21).

“También que el dicho chantre desde ahora para siempre para encomendador mayor del choro de la dicha iglesia, nombre de los colegiales a uno actual, o habitual y que como arriba por cuatro años haya servido, más las otras tres plazas de encomendadores, llamados lo menores, las haya cedido el chantre en quanto a esto de no poder nombrar, para ellas, más sin alguna dependencia del chantre se han de incluir y numerar entre los cargos y oficios que se han de servir por los colegiales y estos ocupen aquestos lugares.”¹⁷⁰

No se han localizado noticias específicas sobre la labor de los encomendadores de coro, pero cabe suponer que desempeñarían alguna función organizativa en el Coro de canto llano.

Tabla. 21. Encomendadores de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre del encomendador de coro	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese	Observaciones
José Fuentes	1719	[1705]		
Pablo de la Vega	1725		1743	Su plaza se declaró vacante en 1743 porque pasó a capellán de Escalas

¹⁷⁰ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Collegio del Sr. San Isidoro...* op. cit., pp. 40-41.

Lorenzo Quirós	1743		[1745]	Ocupó la plaza vacante de Pablo de la Vega. Ascendió a veintenero en 1745
Rafael Quirós	1751			Hermano de Lorenzo Quirós

Los puntadores de coro se encargaban de llevar el control de asistencia de los miembros del Coro de canto llano, para ello tenían una tabla donde apuntaban las los permisos y ausencias de los músicos.¹⁷¹ Eran las personas a las cuales los músicos debían comunicar los motivos de sus faltas de asistencia. Normalmente el veintenero más antiguo se encargaba de ser puntador de coro¹⁷² (véase tabla 22).

Tabla. 22. Puntadores de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre del puntador de coro	Fecha primera noticia	Fecha nombramiento	Fecha cese o jubilación	Observaciones
Andrés González	1705		1706	Era el veintenero más antiguo en 1706.
Jerónimo Trujillo	1724		1729	+1742.
Francisco Pineda	1725	1719		+1725.
José de Fuentes	1725	[1725]	1732	Nombrado tras la muerte de Francisco Pineda (+ 1738?).
Sebastián García	1729	[1729]		Era familiar de Jerónimo Trujillo y ocupó la plaza de éste.
Leandro Cabrera	1731		[1749]	Tuvo un enfrentamiento con el sochantre Juan Escobar en 1731.
Francisco de Paula Vaquero	1733			
Miguel Prieto Tenorio	1732	1732	[1734]	Sustituto de puntador de coro. Cantó de bajo en 1732. +1734.
Francisco López	1734	[1734]	[1738]	Nombrado en la plaza de Miguel Prieto. + 1738.
Francisco Jiménez	1769			Se le concedió un alivio en 1769.

4. El Colegio de San Isidoro

El Colegio de San Isidoro de Sevilla fue una institución cuya fundación fue aprobada por el pontífice Urbano VIII en 1641. Disponía de cincuenta plazas, de las cuales dos partes eran nombradas por el Deán y el Cabildo de la Catedral hispalense y una tercera parte por el Chantre.¹⁷³ El Colegio de San Isidoro (también llamado de San Miguel) estaba vinculado a la Catedral de Sevilla y era el lugar donde se educaban los niños seises y colegiales. Allí aprendían a leer, escribir y cantar con el objetivo de participar en las funciones musicales catedralicias. Con el paso del tiempo y al cambiar la

¹⁷¹ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 232.

¹⁷² Se, AC 1706, sec. I/ Leg. n.º 88, p. 166.

¹⁷³ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Colegio de San Isidoro, ... op. cit.*, p. 6.

voz, algunos niños podían proseguir en el Colegio de San Isidoro la carrera eclesiástica y la musical e ir promocionando según sus cualidades.

Ingresar en un colegio catedralicio¹⁷⁴ o permanecer en casa de los maestros de capilla como niño de coro¹⁷⁵ era la única vía de acceso en el siglo XVIII a la enseñanza musical.¹⁷⁶ Los niños provenían de los más diversos lugares, preferentemente de la provincia eclesiástica de Sevilla pero también desde otras más alejadas.

El Colegio de San Isidoro de Sevilla contaba para su gobierno con un rector y un vicerrector y para sus enseñanzas con un maestro de seises, un maestro de gramática y uno de canto llano. También contaba con la presencia de un médico. En la Catedral de Sevilla, a los niños de coro o infantillos se les denominaba seises, debido a que normalmente eran seis.¹⁷⁷ Los seises eran niños con las voces blancas que cantaban junto a la Capilla de Música y danzaban en algunas festividades solemnes.¹⁷⁸ Estos niños no recibían ningún salario, sino que a cambio de sus servicios musicales el Cabildo sevillano les ofrecía sustento, ropas y una educación a la que la mayoría no tenía acceso de otra manera.

En Sevilla los seises ingresaban a corta edad -aproximadamente a los ocho años- en el Colegio de San Isidoro tras una prueba efectuada ante el maestro de capilla, el organista primero y el maestro de seises. En 1728 quedó establecido que para ser admitido un seise, debía ir al colegio previamente un mes para ver si aprovechaba las enseñanzas y desarrollaba sus cualidades. Parece ser que esto era insuficiente, pues algunos seises después de ir al colegio no sabían leer o eran tímidos a la hora de cantar.

¹⁷⁴ Algunas de las catedrales españolas que contaron con un colegio propio fueron: la Catedral de Granada (M^a Pilar Bertos Herrera, *Los seises en la Catedral de Granada*, Granada, Caja Provincial de Ahorros, 1988, pp. 60-62), la Capilla Real de Granada, cuyo colegio se extinguió desde 1718 a 1764 (Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada, ... op. cit.*, p. 216) o la Capilla Real de Madrid (José Subirá, “La Música en la real Capilla Madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos”, *Anuario Musical*, 1959, pp. 207-230).

¹⁷⁵ Como en las catedrales de Santiago (Pilar Alén, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, La Coruña, Ed. do Castro, 1995, pp. 10-11), Pamplona (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, pp. 72-73), León (Emilio Casares, “La Música en la Catedral de León: maestros del s. XVIII y Catálogo musical”, *Archivos Leoneses*, n^o 67, León, 1980, p. 13) o Málaga (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, p. 210).

¹⁷⁶ Un estudio general sobre la educación musical en los colegios catedralicios en siglos anteriores al s. XVIII puede verse en el artículo de Bernabé Bartolomé Martínez, “Enseñanza de la música en las catedrales”, *Anuario de Estudios Medievales*, XXI (1991), pp. 607-627.

¹⁷⁷ Según Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Castillejo, 1992, pp. 29, 178 y 179, el número de seises estuvo oscilando desde 4 a 12 niños. Normalmente eran 6 y actualmente son 10.

Con objeto de evitar tales casos, el organista primero propuso las siguientes normas un año después:

Y deseando el Cabildo precaver en adelante suceso semejante habiendo yo, el infrascrito secretario, leído un informe del racionero organista D. José Muñoz de Monserrat, en que expresa su dictamen en cuanto a las circunstancias que deben concurrir en los que se recibieren por seises de esta Santa Iglesia enterado su Señoría Ilustrísima de ellas las aprobó y mandó que dichas circunstancias se inserten en estos autos capitulares y se dé un traslado de ellas al maestro de seises para su observancia. Y son las siguientes: que los niños que se hubieren de recibir por seises tengan buena voz alta clara limpia y sin vicio. Que hayan de saber leer y escribir y para que conste de ello a su Señoría Ilustrísima mandó que de hoy en adelante, cuando entren en la sala capitular a cantar, lean y escriban en la forma que se ejecuta con los presentados a beca de Colegio de Sr. San Isidoro antes de votarse su admisión. Que no sean mayores de diez años, y para su verificación han de traer fe de bautismo en forma.

Y confirmando su Señoría Ilustrísima la providencia dada en 11 de octubre de 1728, mandó que en el mes que han de asistir a tomar lección de coro en el Colegio de Sr. San Isidoro, el señor visitador los haga examinar por las personas inteligentes que le pareciere para que cuando entren en la sala cap[itula]r a ser examinados pueda el maestro informar con pleno conocimiento y con el mismo exponer su dictamen el Sr. visitador.¹⁷⁹

A pesar de la norma, anteriormente expuesta, que restringía el ingreso a los mayores de diez años,¹⁸⁰ el Cabildo hispalense admitió en varias ocasiones como seises a niños con 13 años (Pedro de la Vella, 1756) e incluso con 14 años (Manuel Bernal, 1747). Al cambiar la voz en breve espacio de tiempo el seise Manuel Bernal, el Cabildo volvió a reiterar en 1748 que no se admitiera a ningún niño mayor de diez años.

Generalmente los seises solían permanecer como tales hasta el cambio de la voz, aproximadamente durante tres años. Era una costumbre generalizada el entregar ropa, calzado y algún dinero a los niños que habían servido en el coro cuando se marchaban. Desde 1551, y todavía en el siglo XVIII, el Cabildo de Sevilla daba una compensación

¹⁷⁸ Existía también un maestro de danza de los seises que les enseñaba los bailes que realizaban en las festividades más solemnes del año. En 1770 este maestro de danza fue Manuel Zúñiga. Se, AC 1770, sec. I/ Leg. n.º 134, pp. 15 y 172.

¹⁷⁹ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n.º 103, pp. 92-92v.

¹⁸⁰ En la Catedral de Málaga no se admitían como regla general a niños con edad superior a ocho años (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, p. 202) y en la Catedral de Pamplona se admitían como infantiles a los que estaban comprendidos entre seis y nueve o doce años (María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, pp. 74 y 140).

económica a los seises, llamada tercio, tres veces al año (fin de abril, fin de agosto, fin de diciembre) tras un informe sobre su aprovechamiento de los maestros de capilla y de seises.

Y habiendo leído en la fundación de dicha capellanía, cómo para cobrar sus tercios los seises que tienen prebenda de estudios, deben ser examinados por el Sr. Deán o presidente, quien hallando que asisten dichos seises a clase y aprovechan en sus estudios, deben dar cédula para que en la contaduría mayor se les libren dichos tercios. Mandó el Cabildo, que así se observe de hoy [27 de septiembre de 1728] en adelante.¹⁸¹

Desde el año de 1633 se les daba al final de este período de tres años 400 reales. A partir de 1749 estos 400 reales se dieron si en alguna ocasión un seise estaba cantando y aprendiendo gramática durante cuatro años. Después de este período y con el cambio de la voz en la adolescencia, se les podía conceder una beca para seguir estudiando durante cinco años más en el Colegio.¹⁸²

En el Colegio de San Isidoro podían aprender el oficio de músico e instrumentistas para ingresar en la Capilla de Música u obtener una plaza de veintenero o capellán de coro, para lo cual era necesario estar ordenado de sacerdote. La mayoría, tras su etapa en el Colegio de San Isidoro pasaban a desempeñar un puesto vinculado a la música, mayoritariamente el de capellán de coro en el Coro de Canto llano de la Catedral de Sevilla o conseguían una plaza en alguna otra iglesia. Es interesante señalar que varios niños formados en el Colegio de San Isidoro llegaron a ingresar como cantores adultos en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla, por ejemplo Antonio de Lara, Raimundo de la Rosa, Lucas Guzmán o José María Reinoso. Otros consiguieron un puesto en alguna otra iglesia vecina como la de Olivares (Francisco Núñez), Ronda (Pedro de Rojas), Cádiz (Ignacio del Castillo y Francisco Aguilera) o Antequera (Juan Núñez). También el Colegio de San Isidoro de la Catedral de Sevilla, fue cantera de músicos que marcharon fuera de la provincia eclesiástica de Sevilla, por ejemplo, a la Capilla Real de Granada, como Gabriel González Candamo y Cristóbal Domínguez. Este último músico ocupó una plaza de veintenero y posteriormente se marchó como sochantre a la Capilla Real.¹⁸³

¹⁸¹ Se, AC 1728, sec. I/ Leg. n.º 102, pp. 168v-169.

¹⁸² En Huesca y las Palmas se les permitía estudiar tres años más. Bernabé Bartolomé Martínez, “Enseñanza de la música en las catedrales”, ... *op. cit.*, p. 610.

¹⁸³ Véase apartado sobre promoción interna y proyección exterior de los músicos de la Catedral de Sevilla en este estudio.

4.1. Magisterio de seises

Los maestros de seises ayudaban al maestro de capilla en la educación de los seises. En la Catedral de Sevilla la plaza de maestro de seises se creó en 1636 aunque ya existía la figura del ayudante en el siglo XV. El puesto de maestro de seises contaba con media ración, vivienda en el colegio de San Isidoro y parte en la Capilla de Música. El músico que desempeñara este magisterio debía ser sacerdote, buen músico y además saber gramática. Desde la creación de este cargo no fue tarea fácil para el Cabildo hispalense encontrar maestros de seises con una sólida formación musical y gramatical. Con el fin de solucionar este problema, el Papa Nicolás V expidió en 1454 una bula en la que se daba preferencia a la formación musical del maestro de seises, puesto que la música era más necesaria para aumentar el brillo y esplendor del culto en la Iglesia.¹⁸⁴

El maestro de seises tenía la obligación de instruir en la lectura, la escritura y la música (canto llano, canto de órgano y contrapunto) a los seises por la mañana y por la tarde, acompañarlos cuando salían fuera de la iglesia, así como a cantar los sábados en la Capilla de la Virgen de la Antigua. El maestro de seises debía ser:

“(...) maestro sacerdote de muy buenas costumbres, muy docto en la música, el qual oficio se dará por oposición, y el cabildo lo nombrará y señalará su salario a arbitrio. y tenga él su ración, señalada arriba en el capítulo 3 como los demás maestros y tendrá su aposento, u habitación dentro del dormitorio de los seises, con los que juntamente irá a la iglesia y vendrá cuando se tuviere capilla para las festividades o entierros, los acompañará ya asistirá, para que no se aparten de allí y donde quiera guarden la compostura y modestia debida. El maestro y los seises estarán sujetos a los mandatos del rector, y los seises para las licencias y en las correcciones de las costumbres de la misma suerte, que los colegiales estarán sujetos a él. Y el rector tendrá cuidado de que se arreglen de acuerdo a estas constituciones y que tenga cada uno sus horas de estudio y de lección, en los mimos tiempo según arriba se manda en el capítulo 5 y que el maestro con gran cuidado los enseñe a leer latín, y la solfa y de parte de tarde el Hebdomadari a quien tocara cantar la calenda el día siguiente en el choro, la cante delante del rector con su pronunciación y acento, según la tendrá de cantar en el choro, para que de la misma suerte la cante en el choro y no se le permita cantar en el choro si no es conociendo, que la canta de suerte, que en el coro la pueda cantar sin yerro, y si en esto algún yerro hubiere, se le atribuya al rector.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla,...* op. cit., p. 70.

¹⁸⁵ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Collegio del Sr. San Isidoro,...* op. cit., pp. 42-43.

Además el maestro de seises se encargaba del aseo y vestuario de los seises y para ello el Cabildo hispalense le asignaba una cantidad anual.¹⁸⁶ En ocasiones, el maestro de seises se encargaba de la composición de obras musicales, como los villancicos que se cantaban en los Maitines del Domingo de Resurrección y en la festividad de su patrón San Isidoro.¹⁸⁷ Los Maitines del Domingo de Resurrección comenzaban a las dos y media de la madrugada y eran “solemnes con Música, a cargo del Maestro de Seises su composición.”¹⁸⁸ Algunos maestros de seises ocuparon también un puesto como músico en la Capilla catedralicia, como Juan Zuriana, que cantaba como tenor o Bernardo Ballester, que tocaba el violín.

Durante algunos años el cargo de maestro de seises y la llamada Cátedra de melodía los desempeñó una sola persona, pero en 1740 el Cabildo hispalense decidió separar ambos puestos. En 1763 el Cabildo volvió a plantearse la unión de estos puestos pero finalmente se mantuvieron separados.

En ocasiones, los miembros del Cabildo llamaron la atención a los maestros de seises para que fueran más eficaces en su trabajo. Por ejemplo, en 1707 el Cabildo hispalense advirtió al maestro Juan Donoso Cabeza de Vaca para que tuviera un mayor control en la calidad de las voces que admitía como seises, porque los capitulares habían comprobado que el maestro admitía a algunos niños cuya voz no era de calidad y no sabían leer.¹⁸⁹ Mientras estuvo el maestro de seises Gregorio Santisso, el Cabildo catedralicio le llamó repetidas veces la atención para que los seises corrigieran y cuidaran su forma de cantar en los versículos de las Horas y para que el maestro cumpliera con sus obligaciones bajo pena de imponerle una multa.¹⁹⁰

“Se informaba al Cabildo del poco aprovechamiento de los seises en canto y el maestro Gregorio Santisso, por su genio y natural daba motivo a que muchos se saliesen o pasasen a ser colegiales, y que eran continuas las faltas de asistencia en el Colegio, de lo que se quejaban muchos, como también de que su (...) no era la más propia para el

¹⁸⁶ En 1598 esta cantidad era de 100 ducados anuales. *Instrucción de lo que ha de hacer y guardar el maestro que tiene a su cargo a los cantorricos seises de esta Santa Iglesia de Sevilla, en la enseñanza del canto, sustento y tratamiento de sus personas*. Se, 764, n ° 706 y sec. VIII. Varios/ Catálogo, 506. Citado en Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla... op. cit.*, p. 293.

¹⁸⁷ En la Biblioteca Nacional se conservan varios ejemplares impresos con los textos a San Isidoro.

¹⁸⁸ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 186.

¹⁸⁹ Se, AC 1707, sec. I/ Leg. n ° 89, p. 212.

¹⁹⁰ Se, AC 1720, sec. I/ Leg. n ° 96, p. 44.

ministerio que ejercía. Y el Cabildo dice que se le llame a sus obligaciones y que se le pueda multar si no las cumple.”¹⁹¹

En 1752 el Cabildo catedralicio también llamó la atención a Bernardo José Camacho para que “instruya y enseñe el modo, como han de acompañar estos [seises] las Completas de Cuaresma, de modo que no se desentonen, ni den los chillidos que actualmente acostumbran”.¹⁹² A lo largo del período estudiado casi todos los maestros de seises llegaron a Sevilla procedentes de otras catedrales españolas,¹⁹³ tan sólo hubo una excepción, Juan Páez, que había sido seise y colegial en la Catedral hispalense y había estudiado órgano y composición con el organista primero Juan Roldán.¹⁹⁴ La mayoría de estos maestros finalizaron sus días en Sevilla, como Juan Donoso Cabeza de Vaca, Ginés Navarro, Bernardo Ballester y Bernardo Camacho. Otros abandonaron el puesto para pasar a otras catedrales: fue el caso de Juan Zuriana, que obtuvo una prebenda de músico en Toledo, Gregorio Santisso se fue sin permiso a la Catedral de Lugo, Manuel Guifrida escribió despidiéndose del puesto desde la Catedral de Granada o Juan Páez que obtuvo el puesto de maestro de capilla en la Catedral de Oviedo (véase tabla 23).

Tabla 23. Maestros de seises de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.

Músico	Puesto	Fecha de admisión	Fecha cese o jubilación	Fecha defunción	Observación
Juan de Zuriana	Maestro de seises	[1699]	1702		Obtuvo una prebenda de músico en Toledo.
Juan Donoso Cabeza de Vaca	Maestro de seises	1703	1709	+1709	
Gregorio Santisso	Maestro de seises	20.1.1709	6.3.1731		Se fue sin permiso a la Catedral de Lugo.
Ginés Navarro	Maestro de seises	7.1.1732		+1734	Procedente de la Catedral de Guadix (Granada)
Bernardo Ballester	Maestro de seises	1734	1740	+1740	Tocaba el violín en la Capilla.
Bernardo José Camacho	Maestro de seises	1740	1766	+1766	Se ordenó sacerdote para el

¹⁹¹ Se, AC 1719, sec. I/ Leg. n ° 96, p. 206.

¹⁹² Se, *Autos del Cabildo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla pertenecientes al Colegio del Sr. San Isidoro, Seminario de dicha Catedral*, p. 28, sec. I/ Libro 361-B.

¹⁹³ La localización de noticias sobre Juan de Zuriana y Ginés Navarro completan la lista de maestros de seises publicada por Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla... op. cit.*, p. 302.

¹⁹⁴ Se, AC 1773, sec. I/ Leg. n ° 137, pp. 137 y 187.

					puesto.
Manuel Guifrida	Maestro de seises	20.11.1767	1774		En 1769 tuvo problemas con el Cabildo por no ordenarse sacerdote. Se fue en 1774 a Granada.
Juan Páez	Maestro de seises	1774	1786		Fue seise y colegial y alumno de órgano de Juan Roldán. [Pasó a maestro de capilla en Catedral de Oviedo].

4.2. Maestros de canto llano

El maestro de canto llano se encargaba de instruir a los seises y colegiales en el canto gregoriano. Normalmente el puesto estaba ocupado por personas que se habían formado en el Colegio de San Isidoro y que ocupaban una plaza de veintenero o de capellán de coro (véase tabla 24).

Tabla 24. Maestros de canto llano en el Colegio de San Isidoro de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre	Puesto	Fecha de admisión	Fecha de cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Andrés González de Rivera	Maestro de canto llano		1710		Ocupaba una plaza de veintenero
Diego de Gálvez	Maestro de canto llano	1740	1755	+1802	Ascendió a sustituto del maestro de ceremonias
Antonio de la Rosa	Maestro de canto llano	1763			

4.3. Maestros de gramática

El maestro de gramática era nombrado por una de las dignidades del Cabildo hispalense, el maestrescuela, que era el encargado de corregir todos los libros de la Catedral, escribir la correspondencia del Cabildo y sellarla. El Cabildo de la Catedral de Sevilla corría con el salario del maestro de gramática del Colegio de San Isidoro y se encargaba, junto con el Deán, de ayudar y enmendar los posibles errores del

maestrescuela.¹⁹⁵ El maestro de gramática se encargaba de acrecentar los conocimientos lingüísticos de los seises y colegiales. En el Colegio de San Isidoro de Sevilla había un maestro de gramática para los dos primeros cursos y otro para los dos últimos (véase tabla 25).

Tabla 25. Maestros de gramática del Colegio de San Isidoro de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre	Puesto	Fecha de admisión	Fecha de cese o jubilación	Fecha de defunción	Observación
Juan Alcalde	Maestro de gramática de 1º y 2º	1708	1738	+1738	
Luis García Murillo	Maestro de gramática de 1º y 2º				Estaba como maestro en 1733.
José Moreno	Maestro de gramática [de 1º y 2º]	1738	?		Cambió a los cursos 3º y 4º en 1744.
Antonio Alcalde	Maestro de gramática [de 1º y 2º]	1744	?		
Juan Silvestre	Maestro de gramática [de 3º y 4º]	?	1709	+1709	
Juan de Albarado	Maestro de gramática de 3º y 4º	1709	1744	+1744	
José Moreno	Maestro de gramática [de 3º y 4º]	1744	?		

4.4. Seises

Los seises, también conocidos en otras instituciones como infantillos, ingresaban en las catedrales siendo niños con voz aguda y permanecía hasta el cambio de la voz. En Sevilla, estos seis cantores se alojaban en el Colegio de San Isidoro y su educación estaba a cargo del maestro de seises, del maestro de gramática, del maestro de canto llano y del maestro de capilla. La Catedral hispalense se encargaba de su manutención, de su vestuario y de proporcionarles una educación a cambio de sus servicios musicales como tiples junto al Coro de Canto llano y la Capilla de Música y también como danzantes.

¹⁹⁵ Se, *Estatutos y Constituciones de esta Santa Iglesia... op. cit.*, p. 10.

“Para que mejor se críen los seises, que sirven en la iglesia, conviene traerlos al colegio, en donde tendrán su dormitorio distinto en el qual cada uno en su aposento estará solo; el vestido que traerán será manto de paño encarnado, o de grana, y bonete de lo mismo, y beca azul como los demás colegiales, mangas de paño negro y también se les debe dar a ellos las cosas, que se les dan a los colegiales, como los deben observar atentamente estas constituciones sin excepción alguna. Se les dará lo que necesitaren exterior y interior.”¹⁹⁶

Los seises de la Catedral sevillana solían vestir un uniforme de color rojo en Corpus y Triduo de Carnaval y de color azul celeste en la fiesta de la Inmaculada. Esos vestidos se renovaban cada diez años, pero en algunas ocasiones se renovaron antes debido al deterioro de las ropas. En las Actas Capitulares de 1747 quedó constancia de que se hizo nuevo el vestuario y también en 1754 se les renovaron los vestidos de color celeste y se hicieron gorras y bandas nuevas.¹⁹⁷

La actividad de los seises se centraba en cantar tanto con el Coro de Canto llano como con la Capilla de Música. Con el Coro de canto llano intervenía en:¹⁹⁸

-Los responsorios breves de las Horas menores; la kalenda, después de Prima; los versos, en las conmemoraciones de Vísperas y Laudes; y los versos de los tres nocturnos de Maitines.

-El verso responsorial que sigue a la segunda lectura en los Maitines solemnes.

-Los *Kyries*, *Sanctus* y *Agnus Dei* en las misas de Feria; los versos después de los Nocturnos en el Oficio de difuntos; entonar el segundo responsorio y su verso y el Gradual de la misa.

-El responsorio *Felix namque* y el verso *Ora pro populo* en los días de primera clase y en las procesiones de capa pluvial. También cantar el versículo antes de la oración en todas las estaciones dentro y fuera de la iglesia y en las procesiones.

-Las antífonas y lecciones en el Oficio Ferial.

-En las Pasiones.

-La misa de la Virgen y la Salve en la Capilla de la Virgen de la antigua todos los sábados.

-El *Sanctissimae* todos los días, excepto los jueves, viernes y sábados de la Semana Santa después de Prima y antes de Vísperas.

¹⁹⁶ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Collegio del Sr. San Isidoro*,... *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁷ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 74; AC 1754, sec. I/ Leg. n.º 121, p. 19.

¹⁹⁸ Véase Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla*,... *op. cit.*, p. 323 y Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, ... *op. cit.*, pp. 44-46.

-Danzas en las grandes festividades.

En 1725 el maestro de danza de los seises les enseñó una nueva danza para el Corpus. Estas tenían lugar en el presbiterio durante los ocho días de la Octava del Corpus,¹⁹⁹ Octava de la Inmaculada y Triduo de Carnaval. El último día de la Octava del Corpus, las danzas tenían lugar en el coro mientras se formaba la procesión que llevaba el Santísimo al Sagrario.²⁰⁰

Estas danzas eran tan esperadas, que incluso el Cabildo hispalense llegó a recibir y mantener a varios niños como seises (Félix de Cantalino y Lucas Sánchez en 1729) porque eran necesarios, no tanto por sus cualidades vocales sino por su participación en las danzas. Estas también tenían lugar en ocasiones señaladas, como en la procesión de la traslación del cuerpo de San Fernando a unas urnas nuevas en 1729 y en el recibimiento de la Corte de Felipe V a Sevilla en ese mismo año los seises bailaron expresamente para los monarcas.

En 1742 el Ayuntamiento de Sevilla suprimió una danza de las llamadas ‘de cascabel’, a causa de las dificultades económicas por las que atravesaba, y tan sólo quedaron una de gitanos, una de sarao, la danza de los valencianos y una de espadas. Quizás por ello, en 1743 el Cabildo hispalense mandó “se traiga lo escrito [a]cerca de la danza de los valencianos, si deben bailar en la Iglesia o no, y la cédula real que habla de danzas; y en el interior, que no se innove”.²⁰¹ Sin embargo, casi diez años más tarde (1751), el Cabildo sevillano decretó que:

“(…) desde este año en adelante no se les deje entrar en el día del Corpus a los valencianos en el trascoro a bailar delante del Santísimo, ni el día de la octava en el coro como lo hacían hasta aquí, (...) por evitar las irreverencias al Santísimo y alboroto del pueblo”.²⁰²

Por esta razón, el arzobispo Jaime de Palafox y Cardona había querido suprimir las danzas de los seises a finales del siglo XVII, pero la presión popular y su muerte en

¹⁹⁹ La tradición hispalense de danzar en el Corpus fue institucionalizada en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia por el sevillano San Juan de Ribera, arzobispo de Valencia en el s. XVII. Las danzas llamadas ‘de valencianos’ alcanzaron gran renombre y se llegaron a representar en la Catedral de Sevilla. Con estas danzas se conmemoraba la danza hebrea del rey David delante del arca del Señor, según San Juan de Ávila en sus sermones (p. 582). Citado en Herminio González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla... op. cit.*, p.133.

²⁰⁰ Herminio González Barrionuevo, *Los seises...op. cit.*, p. 156-157.

²⁰¹ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n.º 114, p. 97.

²⁰² Se, AC 1751, sec. I/ Leg. n.º 120, p. 23v.

1695 se lo impidió. No obstante, se prohibieron las danzas profanas dentro del templo catedralicio.

Normalmente los seises que cantaban en los Maitines eran llamados ‘seises de noche’ y se les recompensaba con 200 reales de aguinaldo.²⁰³ Ocasionalmente el Cabildo hispalense no estuvo contento con sus jóvenes intérpretes y llamó la atención a sus maestros por el poco aprovechamiento de las enseñanzas que recibían y por sus desafinaciones.²⁰⁴

Cuando finalizaban sus obligaciones en la Catedral hispalense los seises asistían con la Capilla de Música a las actuaciones que ésta tenía fuera de su templo:

“Los seises hasta que hayan acabado sus obligaciones en el coro, por la mañana y tarde, no irán a las festividades, donde fuere la capilla y todos juntos irán y volverán acompañados del maestro como queda dicho y desde la hora que llegaren a las dichas festividades o entierros ganaran u parte y en ellas se sentarán después de todos los músicos; quando toda la capilla fuere en coche a ida, o a vuelta se les señalará a los seises un coche en que vayan con su maestro a ida y a vuelta y si lloviere y no se les diere coche, no vayan y no obstante, ganen su parte como presentes, pues quando llueve es indecente de ir a pie y todo lo que ganaren en dichas festividades, o entierros lo convierta el Cabildo en utilidad del colegio o en lo que quisiere, fuera de las velas, que les dan en los entierros y en otras ocasiones y las que redundan a la propia utilidad de ellos.”²⁰⁵

Cuando los seises cambiaban la voz podían ser admitidos como colegiales en el mismo Colegio de San Isidoro tras un informe favorable del maestro de seises y del maestro de capilla.

“Si alguno de los seises después de mudada la voz, sea admitido por el Cabildo entre los colegiales, se le haga su información, a el cual, para ganar antigüedad en el colegio le servirá y contará desde el día, que empezó a ser seises (...)”²⁰⁶

A lo largo del siglo XVIII los seises que pasaron por el Colegio de San Isidoro de la Catedral de Sevilla fueron más de un centenar.²⁰⁷ Los aspirantes a seise que no

²⁰³ Algunos casos aparecen en: Se, AC 1730, sec. I/ Leg. n ° 104, p. 14v; AC 1748, Sc, sec. I/ Leg. n ° 117, p. 121. Según Inmaculada Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno, ... op. cit.*, p. 36, era una costumbre anterior al s. XVII dar a los seises por Pascua de Navidad un aguinaldo de cantidad desconocida.

²⁰⁴ Se, AC 1739, sec. I/ Leg. n ° 112, p. 51v.

²⁰⁵ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Collegio del Sr. San Isidoro, ... op. cit.*, p. 43-44.

superaron la prueba de ingreso en el Colegio de San Isidoro, bien por su mala voz o porque sobrepasaban la edad requerida para el puesto, se pueden ver en la tabla 26.

Tabla 26. Seises no admitidos en el Colegio de San Isidoro de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre del seise	Fecha de la prueba	Observaciones
Pedro Francisco Cevallos	1719	Llamado para seise y no admitido.
Félix González	1730	No era a propósito para el puesto.
José Ramírez	1744	El Cabildo no lo aceptó.
Ramón Guzmán	1744	El Cabildo no lo aceptó.
Pedro Vallejo	1744	El Cabildo no lo aceptó.
Nicolás Antonio [Suárez]	1745	No se le admitió por tener 11 años.
Diego Antonio Suárez	1745	No se le admitió por tener 11 años.
Antonio de la Rosa	1747	No era capaz para el puesto.
Francisco Burenque	1747	No era capaz para el puesto.
Manuel Valdés	1747	No era capaz para el puesto .
Francisco Rodríguez	1749	
Pedro de Cassa	1749	
Juan Alonso de Paradas	1749	
Lorenzo Padín	1749	
José Galea	1752	El Cabildo no lo aceptó.

4. 5. Colegiales

Como normativa general estaba estipulado que no ingresaran como colegiales muchachos menores de diez años y mayores de dieciséis. Normalmente los colegiales permanecían estudiando en el Colegio de San Isidoro desde aproximadamente los trece o catorce años hasta los diecisiete o dieciocho. Estos procedían preferentemente de la ciudad hispalense o de la provincia eclesiástica de Sevilla y sólo seis plazas podían ser ocupadas por muchachos procedentes del Reino de Castilla y León.

“Los colegiales sean de la ciudad o del arzobispado de Sevilla, mas a arbitrio del Cabildo sean preferidos aquellos que fueren de la ciudad y seis pueden ser recibidos que no sean de la ciudad o arzobispado, como sean del Reino de Castilla o León, mas de otro cualquiera reino no se admitan.”²⁰⁸

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁷ Los nombres y datos de interés sobre los seises que pasaron por la Catedral de Sevilla durante el siglo XVIII aparecen en el apéndice de tablas debido a su elevado número y extensión.

²⁰⁸ Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Colegio del Sr. San Isidoro, ... op. cit.*, p. 9 y 10.

Muchos de los muchachos que ingresaban como colegiales habían sido seises que habían cambiado la voz y tenían buenas aptitudes musicales, por ello se les concedía una beca en el Colegio de San Isidoro para seguir estudiando durante cinco años más.

Cada día los colegiales ayudaban en la celebración de las misas y Horas del Oficio Divino. Luego asistían a clases de gramática y música hasta la hora de comer. Por la tarde los colegiales asistían a clase de canto llano y de gramática hasta la cena.

“Tendrá cuidado el rector, que los collegiales se levanten hora, y media antes de andar la campana, ara que tengan tiempo de vestirse y estudiar, y los Hebdomadarios puedan ayudar las missas, para lo que irán a la iglesia a la hora competente, que el rector pareciere, de suerte que no aya descuido, (...) acabadas las horas, como queda dicho, los Hebdomadarios del altar y Coro, acompañados del rector o vice-rector, se volverán al colegio, en donde hasta que se toque a comer, asistirán a las classes de gramática y música y los que quedan en la iglesia ocupados en ayudar missas acabado su cargo, de la misma suerte, se vuelvan al collegio y si tuvieren tiempo assistan a sus classes (...) Luego que empiece la campana por la tarde el despertador hará su señal, y llamará los collegiales para que se vistan y den su lección de canto llano, el qual el maestro enseñar con su teórica y práctica y demás requisitos y en este permanecerán hasta que vayan a la oración de el Santísimo. La qual acabada volverán al colegio, acompañados por el rector o vice-rector a oír a los maestros de las clases a de afuera, quedando en la iglesia los necesarios, los quales luego que finalicen sus oficios vendrán a lo mismo, Acabadas estas clases, sin detención, pasarán a oír al maestro de gramática de adentro hasta que sea la hora de cenar (..) y solamente se les permite en día de vacaciones un día de recreación cada semana, el qual regularmente es el jueves, quando no ha havido otro día de fiesta en la semana.”²⁰⁹

Los colegiales podían estudiar de algún instrumento a lo largo de los años que pasaban en el Colegio de San Isidoro, como Nicolás Margolles, o pedían licencia para ‘arrimarse al facistol’, es decir, cantar con la Capilla de Música y así aprender el oficio de cantor, como Raimundo de la Rosa, Antonio Lara, Lucas Guzmán o José M^a Reinoso. Los instrumentos que los colegiales podían tener en el Colegio de San Isidoro eran la guitarra y el clavicémbalo:

“No les está lícito [a los colegiales] el retener o traer armas ofensivas o defensivas, y instrumentos músicos, si no fuere guitarra, que llaman de cinco o más órdenes, o phidetriangular o claricémbalo”.²¹⁰

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 14-17.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

Muchos de los colegiales formados en el catedralicio Colegio de San Isidoro de Sevilla pasaron a formar parte de la Capilla de Música o del Coro de Canto Llano de la Catedral hispalense.²¹¹ Otros encontraron un puesto en otras iglesias dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla y también en otras provincias eclesiásticas más alejadas (por ejemplo, José M^a Reinoso y Juan Páez obtuvieron un puesto musical en la Catedral de Salamanca y de Oviedo, respectivamente).²¹²

4.6. Mozos de coro

Los mozos de coro, también conocidos como colegiales del coro, eran veinte muchachos que ayudaban a los sacerdotes en la celebración de las misas y los Oficios Divinos. Las plazas de mozo de coro eran nombradas por el Chantre y sufragadas por la Catedral de Sevilla con 37.500 r[ea]les al año. Estos mozos vestían con capas moradas para diferenciarse de las coloradas de los seises y las de color pardo de los colegiales.

“[Que vistan los mozos de coro] capas moradas, que no sean coloradas porque haya diferencia de las otras de seise y no sean pardillas porque también haya diferencia de los otros colegiales y que estos veinte mozos se llaman los collegiales del choro, (...) que sirvan en las misas, para que por ellos los sacerdotes que celebraren sean ayudados con la decencia que se requiere para el divino oficio”.²¹³

Probablemente, muchos de los colegiales, citados en el apartado anterior, que no obtuvieron una plaza de veintenero, capellán de coro o un puesto en la Capilla de Música, ocuparon una plaza de mozo de coro.

5. Sistemas de acceso de los músicos

Los músicos podían obtener una plaza en la Capilla de Música a través de tres sistemas de acceso: mediante la presentación de unos informes favorables firmados por una persona de prestigio musical, tras la realización de una prueba que demostrara sus

²¹¹ Una tercera parte de las plazas de veintenero de la Catedral de Sevilla se ocupaban con colegiales que habían estudiado en el Colegio de San Isidoro al menos durante cuatro años. Se, *Disposición de las constituciones del Eclesiástico Collegio del Sr. San Isidoro, ... op. cit.*, p. 40.

²¹² Véase apartado sobre la promoción y movilidad geográfica de los músicos en este estudio.

²¹³ Se, *Estatutos y constituciones de esta Santa Iglesia... op. cit.*, p. 169v.

cualidades o mediante un examen de oposición.²¹⁴ En la mayoría de los casos el protector de música, el maestro de capilla o un músico encargado para tal fin, eran los que, a partir de algún informe o noticia previa, proponían a los músicos pretendientes a la Capilla de Música hispalense. Si el Cabildo daba el visto bueno, se podía admitir al músico en la Capilla directamente o, más frecuentemente, llamar al músico en cuestión para que hiciese una prueba. Tras la prueba, el maestro de capilla emitía su informe al Cabildo, que en última instancia votaba su admisión.²¹⁵

Frecuentemente el Cabildo admitió a músicos que tenían cualidades vocales en calidad de principiantes en fase de prueba y por ello les ofreció un menor salario. En casi todos los casos estos músicos, que habían sido seises y colegiales del colegio catedralicio de San Isidoro, estaban durante varios meses o incluso años aprendiendo y cantando con la Capilla de Música hasta que el Cabildo formalizaba su nombramiento.

5.1. Adjudicación de la plaza mediante informes

Gaspar de Úbeda obtuvo el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla gracias a que había enviado varias obras suyas, que se habían interpretado previamente en la catedral de Sevilla, y a los informes favorables que había obtenido de ellas.²¹⁶

Un año antes de la llegada al magisterio de capilla de Pedro Rabassa, en 1723, la Capilla de Música contaba tan sólo con un tiple. Por esta razón y “siendo tan conocida la falta que había de voz de esta cuerda en la música, pues sólo había la de D. José Forner, que hay no podía servir”, el protector de música pidió licencia al Cabildo para escribir a un tiple excelente. El Cabildo adoptó una posición muy cauta y nada comprometedora; mandó que se le escribiera “sólo tanteando, y a fin de explorar su mente, sin darle más prenda positiva que esperanzas”. Posiblemente el tiple al que escribió el protector de música no se decidiera ante la imprecisión del Cabildo. Sin embargo, en 1723, el Cabildo,

²¹⁴ En otras catedrales españolas los sistemas de acceso eran semejantes. Por ejemplo, en la Catedral de Pamplona se podía acceder mediante 1) una oposición libre tras la publicación de edictos, 2) pruebas restringidas entre varios pretendientes que se hubieran ofrecido al Cabildo y 3) adjudicación directa de la plaza a un candidato. La adjudicación definitiva de la plaza se hacía por mayoría de votos capitulares, teniendo presente los informes del maestro de capilla. María Gembero, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, t. I, pp. 87-88.

²¹⁵ Las noticias sobre la recepción de músicos en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla son bastante escuetas en las Actas Capitulares anteriores a 1724, año de la llegada de Pedro Rabassa.

²¹⁶ “Se tenían noticias de su habilidad suficiente y había enviado obras que se habían cantado”. Se, AC 1710, sec. I/ Leg. n.º 90, p. 55.

“(…) habiendo tenido muy buenos informes así como del maestro de capilla como del racionero organista de la habilidad de Juan Jadraque, colegial en el de San Isidoro, le parecía muy a propósito y conveniente que el Cabildo lo mandase agregar a dicha Capilla, donde pueda ejercitarse, y el Cabildo oírlo y pareciendo a propósito recibirlo por músico, quedándose entre tanto en la misma forma de colegial en que hoy está y dándole parte en la música (…)”.²¹⁷

Tras unos informes de José Bádenes, el tenor de la Capilla enviado por el Cabildo en busca de músicos, y el informe musical de Pedro Rabassa, el Cabildo nombró en 1727 bajo de la Capilla de Música a Antonio Pecorari, que procedía de la Corte de Portugal:

“(…) siendo este sujeto, por las noticias que de él se tenían, excelente en su facultad y su voz tan gruesa y corpulenta que llegaba a tocar dos puntos más bajos que el bajón, y su edad muy proporcionada para servir muchos años en la Capilla pues no pasaba de 22 años, era de sentir dicho señor Deán, se le ofreciesen 1000 ducados de salario, con 200 por una vez de ayuda de costa para su viaje y el honor de la capa de coro (…)”.²¹⁸

El Cabildo nombró de conformidad y sin la proclamación de edictos a Bernardo Ballester en el puesto de maestro de seises, ante los favorables informes que tenía sobre él. En estos informes se decía que era “de gran destreza, habilidad y saber, muy buen compositor, eclesiástico ejemplar y de edad competente, pues pasaba de cuarenta años”. También podría tocar el violín, “regiría y gobernaría los demás violines como se necesitaba” puesto que “era excelente en esta facultad”.²¹⁹

La admisión de los músicos mediante informes podía resultar muy arriesgada y, en algunos casos, la calidad de las voces no coincidía con las expectativas previas. Este fue el caso de Juan Vicencio Giannoni, un bajo procedente de la Corte del Rey de Portugal, que se recibió a finales de 1740 porque tenía unos informes favorables que luego resultaron ser falsos. El informe que Pedro Rabassa emitió sobre la voz de este músico fue el más severo y duro de los emitidos a lo largo de todo su magisterio, tras el

²¹⁷ Se, AC, 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 109.

²¹⁸ Se, AC, 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, p. 60.

²¹⁹ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n.º 108, p. 282. Véase *Informe sobre los músicos aspirantes al magisterio de seises de la Catedral de Sevilla (1734)* en el apéndice documental.

cual el Cabildo acordó no sólo despedir al mencionado músico, sino no admitir a otro que antes no demostrara sus cualidades en una prueba.²²⁰

A partir de entonces el Cabildo se informaba sobre los músicos aspirantes a la Capilla y solía dar su consentimiento para que éstos realizaran una prueba de acceso. Por ejemplo, en 1741 el contralto Cipriano Ferrando fue admitido para realizar una prueba en la Catedral de Sevilla tras presentar un informe favorable de Manuel Just, discípulo de Pedro Rabassa durante su etapa en la Catedral de Valencia. Pedro Rabassa dio a conocer al Cabildo que “el informe que tenía era bueno, según le escribía D. Man[ue]l Just, su discípulo, y que asimismo hacía mucha falta en la capilla un contralto y un tiple”.²²¹

El Cabildo sevillano se mantuvo firme en su decisión de no admitir a músicos que no realizaban pruebas de acceso. De esta forma, cuando en 1744 escribió Antonio Hidalgo, un bajonista del Pilar de Zaragoza, insinuando que en su iglesia no le concedían licencia para acudir a realizar las pruebas a Sevilla y podía ser despedido sin la seguridad de ganar la plaza en la Catedral de Sevilla, el Cabildo ordenó al secretario que le escribiera “previniéndole, no se recibe músico, ni instrumentista alguno sin que primero conste su habilidad”.²²²

5.2. Realización de pruebas

La realización de una prueba previa fue el procedimiento más común de ingreso en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla a lo largo del siglo XVIII. Este sistema de acceso fue imprescindible, como he señalado anteriormente, a partir de 1741.²²³ La intención del Cabildo sevillano era la de admitir preferentemente a músicos con sobrados conocimientos musicales en vez de principiantes que podían no resultar de la calidad requerida en la Catedral de Sevilla. En las pruebas de acceso a los músicos, el Cabildo pretendía:

“(…) obviar los inconvenientes que podían luego resultar de recibirlo en la capilla si no aprovechaba, por los ejemplares de haber actualmente en dicha capilla, algunos músicos que entraron por tiempo limitado, con obligación de asistir a la cátedra de melodía, y se

²²⁰ Véase el informe de Pedro Rabassa en *Carta al Cabildo hispalense de José Bonpiani, músico bajo de Portugal, sobre un músico aspirante a un puesto en la Capilla de la Catedral de Sevilla (1741)* en el apéndice documental.

²²¹ Se, AC 1741, sec. I/ Leg. n.º 113, pp. 102-103 y 129.

²²² Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n.º 115, p. 76.

²²³ Véase apartado anterior sobre la adjudicación de plazas mediante informes.

han quedado en la capilla, más tolerados que recibidos, y sin haber aprendido más que lo poco que sabían cuando entraron,²²⁴ por la dificultad que encuentra la piedad del Cabildo en despedir a un min[ist]ro recibido, determinó no recibir en la capilla a este sujeto [Pedro Fernández Casagrande, contralto].”²²⁵

Las pruebas de acceso que tuvieron lugar para la admisión de músicos en la Capilla hispalense fueron muy numerosas a lo largo del período estudiado (1700-1775). A continuación presento por orden cronológico una selección de algunas de las pruebas de acceso más relevantes con el objeto de dar una visión global y amplia sobre este sistema de acceso.²²⁶

En 1707 el Cabildo admitió al bajonista Luis Francisco de Contreras tras una prueba en la que demostró, según el maestro de capilla Diego José de Salazar, que era “grande la habilidad que tiene en tono, destreza y glosa; y muy preciso en la Capilla.”²²⁷ El cantor Juan Nicolás de Chaves realizó una prueba en 1723, tras la cual el maestro Gaspar de Úbeda y el organista José Muñoz de Monserrat comentaron que:

“(…) la voz era muy a propósito para el coro, pues alcanzaba hasta quince puntos de bajo, y que de estos hasta los doce muy llenos. Y que el pretendiente, respecto de no saber el canto, deseaba aplicarse y que por su falta de medios no podía mantenerse, y sólo se contentaría con la protección del Cabildo, quien habiéndolo oído mandó se quede en el colegio, asistiéndole como a uno de los colegiales.”²²⁸

En 1725 el Cabildo de la Catedral de Sevilla admitió como tiple primero al italiano Andrés Guerri, tras hacerle una prueba en la que fue necesario colocar un clavecín en el coro y el informe favorable del maestro de capilla Pedro Rabassa. Ese mismo año, el colegial Juan Núñez fue admitido “para que pueda entrar a cantar con la música al facistol y asistir a las demás funciones de la Capilla de Música, respecto de hallarse hábil para servir de contrabajo [bajo]”.²²⁹

²²⁴ Probablemente los músicos a los que el Cabildo se refería eran el tiple Juan Jadraque y el bajo Nicolás de Chaves. Estos habían sido colegiales y fueron admitidos en 1723, bajo el magisterio de capilla de Gaspar de Úbeda y un año antes de la llegada a este magisterio de Pedro Rabassa.

²²⁵ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, p. 40.

²²⁶ Una información más detallada sobre los informes musicales de cada músico que se presentó a hacer las pruebas de acceso a la Capilla de Música hispalense, aparece en los apartados sobre los aspirantes que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla y en las notas biográficas sobre los músicos de la Catedral de Sevilla de este estudio.

²²⁷ Se, AC 1707, sec. I/ Leg. n.º 89, p. 219.

²²⁸ Se, AC 1723 sec. I/ Leg. n.º 98, p. 107v.

²²⁹ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 163.

El Cabildo rechazó a músicos que realizaban las pruebas de acceso, por ejemplo en 1726 no admitió a dos contraltos que había enviado José Bádenes desde Madrid tras pagarles el viaje y, seguramente por ello, advirtió a éste que no enviara a más músicos sino los informes sobre sus voces. Al año siguiente, 1727, José Bádenes envió un extenso informe sobre varios músicos con voz de contrabajo y un sochantre. Pedro Rabassa elaboró otro al respecto.²³⁰ En 1729 Antonio González de la Peña “a quien el Cabildo dio licencia para que entrase en el coro a ser oído [y] había asistido en él tocando al facistol y lo demás que se le había repartido” fue admitido en la Capilla de Música.²³¹ Ese mismo año también ingresó en la Capilla el contralto José Hinojosa, que había sido rechazado el año anterior y se le nombró porque sólo había un alto en la Capilla y “según el dictamen del maestro de capilla es el mejor que ha cantado en esta Santa Iglesia”.²³² El Cabildo admitió en 1732 a Juan Mercado como bajo después de que acudió a ser oído desde Valladolid.

En alguna ocasión en la que se presentaron dos o más aspirantes a un puesto de la Capilla de Música, la admisión no se realizó debido a calidad musical, sino por motivos económicos. De esta forma, en 1733 Antonio Villalba obtuvo una plaza de violín porque Nicolás Tudesco, que era más hábil, no se conformó con los 50 pesos que tenía adjudicados la plaza. Cinco años después, en 1738, el maestro de capilla examinó a varios pretendientes para una plaza de violín, que obtuvo Andrés León.

El Cabildo de Sevilla recibió en 1736 una carta de un tiple de Salamanca que deseaba servir en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla. El Cabildo le contestó diciendo que no podía admitirlo sin prueba previa pero sí le concedería una ayuda de costa para que fuera a Sevilla a ser oído. En 1738, como no había primer tiple ni bajo en la Capilla hispalense, el Cabildo mandó a Pedro Rabassa a que fuera buscar músicos de estas cuerdas y se le dio una ayuda económica para su viaje. Pedro Rabassa se interesó por Juan de Zayas, que estaba en la iglesia de Segovia, y el Cabildo le pidió que se informase sobre las condiciones en las que serviría en la Catedral de Sevilla. Dos años después, en 1740, un miembro de la Catedral hispalense escribió cartas sin firmar a músicos de otros lugares para que fuesen a Sevilla a ser oídos en una prueba. El envío de

²³⁰ Véase *Informe de José Badenes, tenor enviado por el Cabildo hispalense en busca de músicos para la Capilla de la Catedral hispalense, sobre músicos aspirantes a dicha Capilla (1726)* y el *Informe del maestro de capilla Pedro Rabassa sobre músicos aspirantes a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1727)* en el apéndice documental.

²³¹ Se, AC 1729, sec. I/Leg. n.º 103, p. 14.

estas cartas se hizo sin el consentimiento del Cabildo sevillano y por ello éste pretendía desenmascararlo:

“Este día, habiendo oído el Cabildo la carta que escribió al señor Deán el músico tenor de Zaragoza, D. Alejandro Campillos, recibido en esta Santa Iglesia, comitió el Cabildo a la Diputación secreta por los medios, que tuviere por convenientes, de providencia para que se descubra quién es el ministro que escribe a los músicos de otras partes cartas sin firmar para castigarlo y haga relación.”²³³

De esta forma el Cabildo admitió al mencionado Alejandro Campillos, pero cuatro meses después fue despedido por no haber comparecido. En 1739 el colegial Antonio Lara pidió ingresar en la Capilla de Música como tenor, al año siguiente se le hizo una prueba en el coro y se le mandó que aprendiera durante seis meses, que posteriormente se prorrogaron hasta que finalmente ingresó en la Capilla en 1741.

En 1740 hicieron una prueba de acceso dos ministriles y fueron admitidos ambos: Manuel de Espinosa y Juan Narciso de León. El primero parece ser que tenía mejores cualidades porque pretendían pagarle un poco más, pero finalmente el salario se fijó para ambos en 300 ducados.

En 1743 se presentaron a una plaza de violonchelo vacante dos músicos: Cristóbal José de Luna y José Romero. Tras los exámenes, el maestro de capilla dijo que eran músicos de igual habilidad y que el Cabildo podía elegir el que gustase. El Cabildo votó y salió elegido José Romero. Sin embargo, el Cabildo otorgó dos años más tarde una plaza de violinista vacante al músico que anteriormente había sido excluido, Cristóbal Luna, sólo con oír su petición. Ese mismo año el bajonista Benito de Palma, ingresó en período de prueba en la plaza que había dejado vacante su padre, Francisco de Palma. Tenía la obligación de asistir todos los días que hubiera Cátedra de melodía para seguir aprendiendo y al final de cada año pasar un examen.

En 1744 fueron examinados dos instrumentistas que solicitaban la plaza de bajón: Juan Galán y Alonso Jiménez. La asignación de la plaza de bajón en esta ocasión estuvo muy reñida, ya que de la votación del Cabildo resultó un empate y se necesitó una segunda votación para adjudicar el puesto que finalmente ganó Alonso Jiménez. En el mismo año se admitió como oboe a Manuel Facundo de Espinosa tras la realización de

²³² Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n ° 103, pp. 45v y 52v-54. Véase *Informe del maestro de capilla Pedro Rabassa sobre el estado de las voces de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1729)* en el apéndice documental de este estudio.

una prueba con diferentes instrumentos en el coro y ante la presencia del maestro de capilla.

En la década de los años cuarenta del siglo XVIII, el Cabildo de la Catedral de Sevilla comenzó a pensar si daba ayuda de costa a los músicos que fueran examinados en las pruebas de acceso. Decidió que la ayuda económica se diera en función de la habilidad de los músicos que se presentaran. En varias ocasiones acudieron músicos desde lejos para realizar las pruebas y tuvieron que volverse sin una ayuda para su viaje, como es el caso de un tiple de Sigüenza (Guadalajara) que cantó en 1744. El Cabildo “no estando satisfecho de su voz, ni que era lo que necesitaba la capilla, determinó se vuelva, y dijo no a lugar a la ayuda de costa que pretendían algunos señores se le diese para el viaje.”²³⁴

A pesar de que el Cabildo concedía permiso para que algunos colegiales se incorporaran a la Capilla de Música durante algún tiempo para aprender, no siempre solía admitirlos inmediatamente en la Capilla, sino cuando pasaba un tiempo y demostraban que estaban preparados. Es el ejemplo del mencionado Gaspar de Balcaneda, que en 1746, el Cabildo acordó que “pueda pedir y ser examinado a ver si está mejor dentro de algún tiempo, sin precisión a que pase el año”.²³⁵ Si en un principio no fue admitido, sí lo fue seis años más tarde el seise y colegial Raimundo de la Rosa tras un período de un año en que tomó parte en la Capilla y a la vez acudía a la Cátedra de melodía. La admisión tuvo lugar en 1747 ante la necesidad de músicos con voz de contralto y tras la realización de una prueba.²³⁶ En 1754 el Cabildo admitió al colegial Lucas Guzmán como tenor tras hacer una prueba de acceso que superó con destreza. El Cabildo no admitió siempre las peticiones de los colegiales que pretendían ingresar en la Capilla de Música y en 1755 negó la licencia para que Estanislao de la Rosa entrara como contralto.

En alguna ocasión se volvió a admitir a algún músico que por razones de fuerza mayor había dejado temporalmente la Capilla. Fue el caso del mencionado Manuel de Espinosa, que tras un período en la cárcel, fue nuevamente admitido en 1748 “por lo

²³³ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 59v.

²³⁴ Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n.º 115, p. 152.

²³⁵ Se deduce de varios informes semejantes que los músicos que optaban a una plaza y se examinaban, no podían volver a realizar otra prueba hasta que no hubiera transcurrido un año.

²³⁶ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 50.

bien que servía (...) y que a más de la habilidad que tenía con el oboe y flauta, era igual en el violín y el órgano”.²³⁷

En 1749, el maestro de capilla Pedro Rabassa escribió a un tenor de la Catedral de Badajoz, Pascual Royo, para que acudiese a ser oído a Sevilla. Este no quiso abandonar su puesto en Badajoz para realizar la prueba en Sevilla porque temía que su Cabildo no le diese permiso. En esta ocasión, en la que la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla necesitaba tenores, la atrevida propuesta del Cabildo hispalense: “acordó no tomar prenda, sino que el maestro le escriba diciéndole puede pedir licencia sin expresar para dónde y entonces venirse, y se verá si es a propósito para lo que necesita esta Santa Iglesia”.²³⁸

Tras la muerte de Carlo Signoretti en 1756, fue a Sevilla otro tiple italiano que había servido en la Patriarcal de Lisboa y que había estado en Madrid. Este fue Carlo Peri, el cual hizo una prueba en la que el maestro de capilla dijo que “la voz era muy pardita, pero muy melosa y nada violenta, la ejecución in[i]m[i]table, el gusto particularísimo y que juzgaba ser muy a propósito para esta Santa Iglesia.” En un principio Carlo Peri no quiso quedarse en Sevilla porque decía que ni en Lisboa ni en Madrid había querido acomodarse por 1000 pesos, que era más de los 1000 ducados y honores de capa de coro que le ofrecía el Cabildo sevillano. Seguramente, la intención de este tiple era que el Cabildo incrementase su oferta. Los miembros del Cabildo se lo pensaron y pidieron que el maestro de capilla opinara “si el cansancio de ayer [del tiple] fue verdadero o fingido”. Pedro Rabassa dijo que “para mejor dar su dictamen quisiera volviese a cantar, pues en lo que cantó no pudo haberse cansado, y se discurría fuese pretexto para no cantar más” y optó por realizarle otra prueba. Tras una segunda prueba y la siguiente votación del Cabildo, se recibió formalmente a Carlo Peri como tiple primero. Pronto surgieron los problemas con el nuevo tiple, ya que el Cabildo lo despidió por haberse detenido mucho tiempo en un viaje que realizó a Cádiz y Carlo Peri confesó “hallarse en esta ciudad de tránsito hacia la Corte”, pero pidió disculpas por su comportamiento. Tras ello el Cabildo le volvió a admitir, esta vez sin capa de coro hasta que no se ordenase de primera tonsura.²³⁹

²³⁷ Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n° 117, p. 43.

²³⁸ Se, AC 1749, sec. I/ Leg. n° 118, p. 152v.

²³⁹ Se, AC 1756, sec. I/ Leg. n° 123, pp. 199v-201.

En 1759 el maestro de capilla de la Catedral de Sevilla informó favorablemente de la voz de Isidro Samper, tenor de la Capilla de la iglesia de la Soledad de Madrid.²⁴⁰ Un dato a destacar es que este tenor prefirió quedarse en la Capilla de la Catedral de Sevilla por el mismo salario que tenía en Madrid (400 ducados), lo que nos puede hacer pensar que tuviera alguna vinculación personal o quizás fuera natural de esta ciudad.

En 1763 el colegial tenor José María Reinoso también entró a formar parte de la Capilla de Música previa demostración de sus cualidades vocales. Ese mismo año, Pedro Rabassa, que ya estaba jubilado, examinó a los pretendientes a una plaza de violón porque el maestro de capilla interino, Francisco Soler, estaba ausente. La plaza la obtuvo el músico Andrés Narciso.

En 1766, tres ministriles (Pablo Barcenas, Navarrete y José Gómiz) fueron los pretendientes a una plaza de vacante porque Manuel Facundo de Espinosa desistió de su puesto en 1760. Tras las pruebas, los informes favorables del maestro de capilla y organista y la votación a su favor del Cabildo, la plaza fue para José Gómiz.

5.3. Oposiciones

Las oposiciones fueron el sistema de acceso más riguroso a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla. En la mayoría de los casos las oposiciones tuvieron lugar para optar a los puestos más importantes de la capilla, maestro de capilla, organista y maestro de seises. Las oposiciones se convocaban mediante edictos que se difundían entre las catedrales españolas. En el plazo previsto, aproximadamente dos meses, los aspirantes debían hacer constar su petición y acudir a la realización de unas pruebas, que para el magisterio de capilla solían durar varios días. Las personas con mayor competencia musical de la Capilla formaba el tribunal examinador (maestro de capilla, organista y/ o sochantre). El tribunal emitía un informe al Cabildo y éste votaba la admisión de los candidatos propuestos.

5.3.1. Oposiciones al magisterio de capilla

Tras el fallecimiento del maestro de capilla Diego José de Salazar en 1709, se convocaron oposiciones para cubrir la plaza en la Catedral de Sevilla. En esa ocasión se

²⁴⁰ Se, AC 1759, sec. I/ Leg. n.º 126, p. 104v.

nombró juez al maestro de la Catedral de Málaga, Francisco Sanz.²⁴¹ A esa oposición aspiraron, al menos, el maestro de la iglesia de Cartagena²⁴² y Gaspar de Úbeda, que ocupaba el magisterio de la Catedral de Cádiz y finalmente fue este último el que obtuvo la plaza en 1710. Tras la muerte de Gaspar de Úbeda en 1724 el Cabildo recabó informes sobre los maestros de capilla de una decena de catedrales españolas y la adjudicación de la plaza se hizo sin oposición.²⁴³

Las oposiciones más interesantes al magisterio de capilla y de la que se conservan noticias detalladas tuvieron lugar tras la jubilación de Pedro Rabassa (1757) y al año siguiente de su fallecimiento (1768). En el primer caso Pedro Rabassa se jubiló con setenta y cuatro años y debido a su avanzada edad Juan Cavalieri, protector de la Capilla de Música, fue el encargado de buscar candidatos que ocuparan su puesto. Después de “haber tomado informes para encontrar y proponer al Cabildo sujeto, que fuese más a propósito para el magisterio de capilla”, informó favorablemente sobre la persona de Juan Roldán, pues “ninguno le parecía más digno y que desempeñaría mejor este empleo”. Juan Roldán, que había sido discípulo de José Muñoz de Monserrat, tocaba el órgano en la Catedral hispalense desde hacía más de veinte años y quizás supliera a Pedro Rabassa en alguna ocasión entre 1755 y 1757, pues en esa última fecha se decía que sus “composiciones músicas habían tenido mucha aceptación”.²⁴⁴

El Cabildo fijó edictos para cubrir la plaza de maestro de capilla de forma interina:

La contaduría mayor hizo relación por su cuaderno en consecuencia de la comisión, que se le dio el Cabildo antecedente, que traía dictamen se asignasen ochocientos ducados de salario al que hubiese de entrar a servir el magisterio de capilla; y leída por mí, el infrascrito secretario la fórmula de los edictos, que suelen fijarse para la provisión de dicho empleo; acordó el Cabildo se imprimiesen nuevo edictos que expresasen el referido salario con los honores de capa de coro y que faltando la vida de D. Pedro Rabassa entraría el nombrado a la media ración que dicho maestro jubilado tenía con todos sus gajes y emolumentos.²⁴⁵

²⁴¹ “Era lo más decoroso a una iglesia como esta [Catedral de Sevilla] que en materias de tal gravedad se valga de sujetos de la primera esfera en esta facultad, como es público y notorio lo es en ella el referido D. Francisco Sanz, maestro de capilla de la Catedral de Málaga.” Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n° 90, p. 178.

²⁴² Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n° 90, p. 172.

²⁴³ Véase apartado sobre el magisterio de Pedro Rabassa en la Catedral de Sevilla (1724-1767).

²⁴⁴ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n° 124, pp. 180-180v. Véase *Informe sobre la provisión de la plaza de maestro de capilla tras la jubilación de Pedro Rabassa (1757)* en el apéndice documental.

²⁴⁵ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n° 124, pp. 183v-184.

Los músicos que se presentaron fueron: el mencionado Juan Roldán, primer organista de la catedral; Francisco Soler, maestro de capilla en la iglesia de Reus (Tarragona); y Alonso Ramírez de Arellano, músico que residía en Cádiz. Los jueces que formaron parte del tribunal fueron: Pedro Rabassa, maestro de capilla jubilado, José Muñoz de Monserrat, organista primero jubilado, y Bernardo José Camacho, maestro de seises.

Al no encontrarse una normativa de cómo debían realizarse la oposiciones, Pedro Rabassa fue el encargado de redactar el procedimiento a seguir en los exámenes. El Cabildo designó que las directrices elaboradas por Pedro Rabassa no sólo sirvieran en ese año de 1757, sino que también se siguieran en sucesivas oposiciones. Según Pedro Rabassa, el examen de oposición era “un examen muy propio y no enfadoso, para conocer las circunstancias más principales que debe tener un compositor maestro de capilla” y tenía seis partes.²⁴⁶

Primeramente, los opositores tenían que presentar dos obras suyas (una en latín y otra en romance) que fueran a varios coros y con violines. Estas obras eran interpretadas por la Capilla de Música de la Catedral sevillana. Posteriormente, los opositores debían componer en veinticuatro horas la música de tres versos de un Salmo con su *Gloria Patri*. La plantilla de este Salmo debía ser a ocho voces con acompañamiento y sin violines. Las reglas para componer el *Gloria Patri* estaban dadas: debía llevar el canto llano el tenor de primer coro a semibreves, al llegar a *sicut erat* lo debía pasar al contralto de segundo coro a mínimas y en la última parte de *et in secula*, el canto llano pasaría al tiple de segundo coro a breves. El Salmo que les salió por suerte en las oposiciones de 1757 fue el 37, del que se les señalaron los tres primeros versos. El secretario del Cabildo entregó un papel firmado por él mismo a cada uno de los tres opositores, papel que éstos debían devolverle con la música compuesta al cabo de las veinticuatro horas.²⁴⁷ Después cada opositor debía llevar el compás de un *Gloria* o *Credo* de una misa de atril y dos himnos. Esta prueba tenía una dificultad añadida, ya que las voces cometerían equivocaciones a propósito para que el opositor las corrigiera.

En la siguiente prueba, los opositores debían componer un villancico a ocho voces con violines y demás instrumentos. Este villancico debía constar de las secciones

²⁴⁶ Véase *Normas elaboradas por Pedro Rabassa para la realización de las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Sevilla (1757)* en el apéndice documental.

²⁴⁷ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, p. 218.

de introducción, estribillo, recitado (corto) y aria (da capo). El compositor debía hacer cantar a todos en la repetición del Aria. Para este ejercicio, contaban los opositores con cuarenta horas. A los opositores se les podía mandar componer dos arias con violines y dos recitados con y sin los mencionados instrumentos. Finalmente, los aspirantes al magisterio de capilla debían componer dos ejercicios a ocho y seis voces dado el bajo y otros dos ejercicios a cuatro voces dada la primera voz.

El Cabildo ofreció a los opositores las dependencias del Colegio de San Miguel (San Isidoro) para componer sus trabajos y acordó que la Capilla de Música los interpretase en distintos días por la tarde, en caso de que las mañanas las tuviera ocupadas.²⁴⁸ Tras la realización de todos los exámenes, por los que se recompensó económicamente a los opositores, los jueces escribieron un informe por separado que se leyó en un Cabildo extraordinario convocado a tal efecto.

El Sr. Deán expuso que mañana sábado en la tarde era la prueba de las Áreas que se habían dado de prueba a los maestros. El Cabildo mandó que respecto de no haber cabildos y por no hacer mala obra a los forasteros, que luego que los jueces dicen el informe, llamase el Sr. Deán por el pertiguero a Cabildo extraordinario para oírlos, y que cada juez diese su informe separado, y que cerrado lo entregue al presidente secretario y que en Cabildo fuese después de acabado el coro para que todos los señores oyesen los informes.²⁴⁹

Los jueces examinadores pusieron en primer lugar a Juan Roldán, en segundo a Francisco Soler y en tercero a Alonso Ramírez de Arellano. No debió ser muy del agrado del Cabildo el parecer de los jueces pues la votación de los miembros del Cabildo otorgó treinta y tres votos a favor de Francisco Soler, veintinueve para Juan Roldán y tres para Alonso Ramírez de Arellano. Quizás el rechazo de Juan Roldán para el magisterio fuera porque el Cabildo no quería que cambiase su labor de organista y entonces tener que buscar a alguien para su puesto o porque había sido discípulo de un miembro del jurado. El caso es que Francisco Soler fue nombrado así maestro de capilla interino con un salario de ochocientos ducados y honores de capa de coro. No se le adjudicó la media ración que le correspondía al magisterio de capilla porque seguía ganándola con carácter vitalicio el maestro de capilla jubilado, Pedro Rabassa. El maestro de capilla interino recibiría la media ración a la muerte del maestro de capilla

²⁴⁸ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, pp. 215-216.

²⁴⁹ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, pp. 224-225.

jubilado. Pero esto no llegó a suceder, ya que Francisco Soler dejó vacante el puesto en 1767, el mismo año de la muerte de Pedro Rabassa, después de protagonizar el magisterio de capilla más accidentado y conflictivo de la historia musical de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII, para ocupar el magisterio de capilla de la Catedral de Jaén.²⁵⁰

Tras la muerte de Pedro Rabassa y la marcha de Francisco Soler a la Catedral de Jaén tuvieron lugar en la Catedral de Sevilla en 1768 unas oposiciones al magisterio de capilla que siguieron el procedimiento de las anteriores. El músico que obtuvo el magisterio fue Antonio Ripa, que provenía de la capilla de las Descalzas Reales de Madrid. Los otros maestros de capilla que enviaron obras para la oposición al magisterio de capilla en la Catedral de Sevilla en 1768 pidieron en julio de ese mismo año una certificación al Cabildo de haber cumplido en la oposición.²⁵¹

5.3.2. Oposiciones al puesto de organista y a la Cátedra de melodía

En 1724 hubo dos músicos pretendientes a la plaza de segundo organista: Arnaldo Esper y Gabriel Sánchez Granados. El Cabildo nombró a Arnaldo Esper,

“(...) ministril actual en la música, respecto de ser la habilidad de este sujeto en el órgano muy particular y experimentada, señalándole desde luego 450 ducados de vellón con la obligación del órgano del sagrario y refinar el clavicémbalo y estar a la orden del maestro de capilla cuando lo necesite para la música en los instrumentos que toca (...)”²⁵²

Tras la muerte en 1709 de Diego José de Salazar, maestro de capilla que además estaba al frente de la Cátedra de melodía, obtuvo el puesto de la Cátedra el organista José Muñoz de Monserrat.²⁵³ Cuando falleció José Muñoz de Monserrat en 1762, opositaron a la Cátedra de melodía Francisco Soler y José Blasco de Nebra. Francisco Soler fue maestro de capilla de la Catedral de Sevilla durante la década en que Pedro Rabassa estuvo jubilado (1757-1767) y tuvo serios problemas con el Cabildo; José

²⁵⁰ Es el único maestro que no murió en el ejercicio de su cargo y por ello no aparece citado el *Libro de Entradas* de la Catedral de Sevilla. En este libro aparecen el resto de músicos que ocuparon el magisterio de capilla desde comienzos del s. XVI hasta mediados del s. XIX.

²⁵¹ Se, AC 1768, sec. I/ Leg. n.º 133, p. 4.

²⁵² Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 87v.

²⁵³ Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n.º 90, p. 103.

Blasco de Nebra era segundo organista de la misma catedral y se ocupaba también del mantenimiento del clave. El Cabildo convocó edictos para la realización una oposición, que ganó José Blasco de Nebra.

5.3.3.Oposiciones al magisterio de seises y a la Cátedra de Canto llano

En 1703 se promulgaron edictos para cubrir la plaza de maestro de seises y no hubo aspirantes aunque el plazo se prorrogó treinta días. Una vez hubo pasado este tiempo se leyó en el Cabildo una petición de Juan Donoso Cabeza de Vaca, maestro de capilla en la Colegial de Osuna. Se encargó al maestro de capilla y al organista que lo examinara y que emitieran un informe sobre la calidad de su voz. Finalmente este músico fue admitido como maestro de seises y cantor de la Capilla de Música.²⁵⁴

En 1731 se promulgaron los edictos para el puesto del magisterio de seises²⁵⁵ que aunaban el magisterio de seises y la Cátedra de canto llano. Los pretendientes que lo solicitaron fueron los siguientes: Juan Martínez, maestro de capilla de Santa Ana de Triana (Sevilla); Salvador González Araujo, maestro de capilla en Écija (Sevilla); Gabriel de Mendoza, maestro de capilla y organista en Ronda (Málaga); Juan Francisco Casagrande, vecino de Morón (Sevilla); Juan Carvallo, natural de Badajoz y músico de la Catedral de Badajoz y Juan de Castilla, capellán de coro de la Catedral de Sevilla.²⁵⁶

Los encargados de realizar el examen fueron el maestro de capilla Pedro Rabassa, los organistas José Muñoz de Monserrat y Arnoldo Esper, los dos sochantres (Juan de Escobar y Andrés Durán) y el veintenero Juan Limón.

A comienzos de agosto se probaron en la sacristía de la catedral los villancicos que habían compuesto los pretendientes al magisterio. El puesto fue para un músico que no se encontraba entre los primeros aspirantes, Ginés Navarro, que procedía de Guadix y fue nombrado el 8 de febrero de 1732.

Tras la muerte del siguiente maestro de seises, Bernardo Ballester, en 1740 el Cabildo separó el magisterio de seises de la Cátedra de Canto llano. En esta última fecha

²⁵⁴ Fue admitido “como músico de salario de 50 ducados por [a]puntación, con parte asimismo en la Capilla.” Se, AC 1703, sec. I/ Leg. n ° 87, pp. 60, 83, 104v y 109.

²⁵⁵ Gregorio Santisso, que ocupaba el magisterio de seises y la Cátedra de Canto llano desde 1709, abandonó su puesto sin licencia en 1731 para pasar como maestro de capilla a Lugo y Pedro Rabassa fue el encargado de componer los villancicos de Maitines de Resurrección que cantaron los seises ese año.

²⁵⁶ Véase *Aspirantes a la Cátedra de Canto llano de la catedral de Sevilla (1731)* en el apéndice documental de este estudio.

fue nombrado en la Cátedra de canto llano Diego de Gálvez que se había formado en la propia catedral y estaba como colegial en San Isidoro ese año.²⁵⁷

Tras la promulgación de edictos para ocupar la plaza de maestro de seises, se presentaron Juan Almela, Bartolomé Manzano y Bernardo José Camacho. Según los examinadores, Pedro Rabassa y José Muñoz de Monserrat, eran los tres hábiles y suficientes, pero ninguno era sacerdote, condición necesaria para ocupar el magisterio de seises. Tras una votación del Cabildo fue nombrado Bartolomé José Camacho, que se comprometió a ordenarse sacerdote al año siguiente.

5.3.4. Oposiciones a músico de voz prebendado

Los músicos de voz ingresaban en la Capilla de la Catedral de Sevilla mediante la realización de una prueba de acceso, a excepción de los que accedían a una prebenda, puesto que debían obtener mediante oposición. En 1763 el Cabildo tenía intención de poner edictos para realizar unas oposiciones a tres prebendas de músicos que se hallaban vacantes.²⁵⁸ Se conservan los edictos de 1768, para cubrir dos medias raciones de músico cantor de la Capilla. Los candidatos no necesitaban estar ordenados de sacerdotes y debían disponer de buena voz de contralto, tenor o bajo. Los aspirantes debían presentarse ante el secretario de la Catedral de Sevilla en un plazo máximo de sesenta días.

“NOS EL DEAN, Y CABILDO, CANONIGOS IN SACRIS DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA, Y PATRIARCHAL DE SEVILLA.

Hacemos saber a los que este edicto vieren, como al presente están vacantes en la dicha Santa Iglesia dos medias raciones de música, cuya provisión nos pertenece, y se ha de hacer en cantores, que tengan voz famosa, o de Tenor, o de Contrabajo, o de Contralto, y para obtener dichas dos medias raciones, no requiere estar ordenado, ni calificación de Linaje.

Por tanto, los que se quisieren oponer a dichas dos medias raciones, aparezcan ante nuestro infrascrito secretario dentro de sesenta días, que empezarán a correr desde el día catorce de marzo, y cumplirán el día catorce de mayo de este año. Fecho en Sevilla en doce de marzo de mil setecientos sesenta y ocho.

Por mandado de los señores Deán y cabildo, Canónigos in sacris de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla.

²⁵⁷ Véase su interesante trayectoria en las notas biográficas.

²⁵⁸ Se, AC 1763, sec. I/ Leg. n.º 129, p. 267.

Edicto para dos medias raciones de música de la Santa Iglesia de Sevilla, con término sesenta días, que se cumplen a catorce de mayo de este año de 1768.”²⁵⁹

Los jueces de las oposiciones fueron Juan Roldán y José Blasco de Nebra, que efectuaron los exámenes a los diez candidatos según unas directrices que había dado Pedro Rabassa años atrás.²⁶⁰ El informe de José Blasco de Nebra no fue favorable a ninguno de los aspirantes y decía que “ninguno de los diez opositores está adornado de las circunstancias que se requieren para una plaza del carácter que pretenden”. No obstante, situaba en primer lugar al tenor de Córdoba Joaquín Ambros. Juan Roldán emitió un informe más extenso que situaba en primer lugar también a Joaquín Ambros y a Antonio Hernández, un contralto de Antequera.²⁶¹

²⁵⁹ Se, Libro de Actas Capitulares de canónigos *in sacris*, 1767-68, sec. I/ Libro n ° 269 (27), impreso entre pp. 5 y 6.

²⁶⁰ Se, Libro de Actas Capitulares de canónigos *in sacris*, 1767-68, sec. I/ Libro n ° 269 (27), p. 22v.

²⁶¹ Véase *Informe de Juan Roldán sobre músicos de voz prebendados (1768)* en el apéndice documental de este estudio.

Capítulo III.

Promoción y movilidad de los músicos de la Catedral de Sevilla¹

1. Movilidad geográfica de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla

Las Capillas de Música españolas del siglo XVIII se nutrieron tanto de músicos nacidos en la misma localidad y formados en los propios colegios catedralicios, como llegados desde otros lugares dentro y fuera de la península ibérica. Hubo una intensa movilidad de músicos debido al amplio abanico laboral que ofrecían las capillas musicales existentes en la gran mayoría de las entonces sesenta catedrales españolas (cuatro de ellas se fundaron en el siglo XVIII), ciento sesenta colegiadas y gran cantidad de parroquias, iglesias, monasterios y conventos.² Así, en numerosas ciudades relevantes existían varias capillas musicales en las instituciones -preferentemente religiosas- que podían costearla. La movilidad entre los músicos de capillas más modestas parece ser fue menor.³ Además, muchos músicos españoles emigraron en busca de mejores expectativas laborales a las instituciones del otro lado del Atlántico.⁴

En la Sevilla de la época existieron -al menos- seis capillas musicales: la catedralicia, la de la Colegial de San Salvador y las de las parroquias de Santa Ana, San Pedro, San Miguel y Santa María de la Magdalena.⁵

1.1. Procedencia

Durante el período 1700-1775 pasaron por la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla más de un centenar de músicos (aproximadamente 116). Muchos llegaron allí

¹ Presenté una versión preliminar del apartado 1 de este capítulo en “Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la Catedral de Sevilla (1700-1775): lugares de procedencia y expectativas de promoción”, comunicación presentada en el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000) que se publicó en Begoña Lolo (ed.), *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, Madrid, Sedem, 2001, v. II, pp. 931-948 .

² Álvaro Torrente, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna”, *Artígrama*, n.º 12 (1996-1997), pp. 217-236.

³ Por ejemplo, en la Catedral de Jaca (Huesca). Miguel Ángel Marín, *Music on the margin. Urban musical life in Eighteenth-Century*, Kassel, Reichenberger, 2002.

⁴ Véase María Gembero, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”...*op. cit.*; María Gembero y Emilio Ros (coords.): *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica...op. cit.*; Javier Marín, *Música y músicos entre dos mundos...op. cit.*; Rosa Isusi, “La música de la catedral de Sevilla en el s. XVIII y América: proyección institucional, movilidad de los músicos y difusión del repertorio”...*op. cit.*

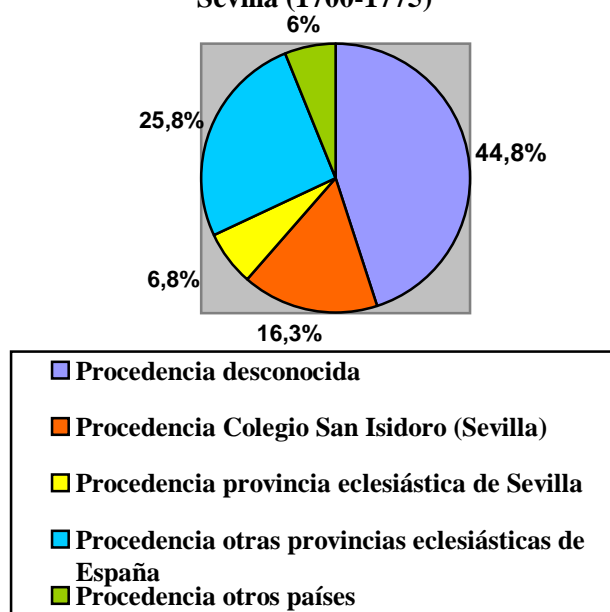
⁵ En estas parroquias hubo un maestro de capilla que componía villancicos. Véase Rosa Isusi, *La música de Sevilla y su viaje a América en el s. XVIII: estudio y antología musical* (en preparación).

procedentes de otros lugares de la provincia eclesiástica de Sevilla, de otras provincias eclesiásticas de España y de otros países. Hasta el momento se desconoce la procedencia del 44'8% de los músicos. Un 16'3% se formó en el Colegio de San Isidoro (anejo a la Catedral de Sevilla), un 6'8% llegó desde otros lugares de la provincia eclesiástica de Sevilla, un 25'8% desde otras provincias eclesiásticas de España y un 6% desde otros países (véase gráfico 1).

Gráfico 1. Procedencia de los músicos de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.

Procedencia de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775)



Se desconoce el lugar de procedencia de casi la mitad de los músicos que formaron parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (véase tabla 27).

Tabla 27. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) de los que se desconoce su lugar de procedencia.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Procedencia	Años en la Capilla	Observaciones
Juan de Campos	Tenor	¿	1673-1704	
Francisco de Sanmartín	Bajo	¿	1675-¿	Cantor casado
Antonio García Mancebo	Tiple	¿	(1684)-1753	
Juan López de Lara	Chirimía y corneta	¿	ca. 1685-1716	En 1703 recibió una oferta de la iglesia de Toledo. Estuvo más de 30 años.

José Forner	Tiple	¿	1691-1740	Despedido en 1706 por no ser partidario de Felipe V y readmitido en 1708 tras ser perdonado.
José Azárate	Tenor	¿	1694-¿	
Juan Zurinana	Maestro de seises y tenor	¿	1699-1702	Desistió por haber obtenido prebenda de músico en Toledo
Juan de Molina	Bajón	¿	ca. 1700 -1708	
Juan de Rueda	Bajón	¿	ca. 1700 -1719	En 1719 su viuda pidió una limosna.
Martín Cortés	Tenor	¿	1700-1746	
José Jiménez	Tiple	¿	ca. 1703-1725	
Luis de Herrera	Contralto	¿	ca. 1703-1724	
Manuel Salvador de Haro	Organista 2º	¿	ca. 1706-1724	
Agustín Leandro	Tenor	¿	¿-1707	
Antonio Aguilar	Chirimía	¿	¿-1706	
Francisco Javier de Águila	Contralto	¿	1708-¿	
Pedro Arenaza	Tenor	¿	1708-1716	Desistió. Sabía tocar órgano, violín y arpa.
José Francisco Bustín (y Lamaza)	Bajo	¿	ca. 1708-1709	
Francisco de Palma	Bajón	¿	1708-1743	Estuvo durante unos años de músico en la catedral de Málaga y fue readmitido en 1721.
Pedro Fuentes	Contralto	¿	1708-1758	
Francisco Romero	Bajón	¿	1709-1742	
Antonio Valdivieso	Bajón	¿	ca. 1709-¿	En 1709 se mandó llamar porque estaba en Madrid.
José Bádenes	Tenor	¿	1709-1733	
Lorenzo Martín Reinoso	Violón	¿	1730-1757	
Antonio Vergara	Tenor y veintenero	¿	1732-1765	
Antonio Villalba	Violón	¿	1733	Única noticia.
José Gásquez	Violón	¿	1733-1738	
Manuel Portillo	Violín	¿	1732-¿	Única noticia.
Pedro Dionisio de los Ríos	Violín	¿	1732-1753	
Bernardo José Camacho	Maestro de seises	¿	1740-1766	
Juan Andrés Narciso de León	Oboe y flauta	¿	1740-1773	En 1763 pasó a plaza de violón. Relevado 1773.
José Romero	Violonchelo	¿	1743-¿	Última noticia: 1758.
Manuel Mayorga	Bajón y oboe	¿	1751-1774	Volvió arrepentido en 1774.
José de los Ríos	Violín	¿	1753-¿	Única noticia. Hijo de Pedro Dionisio de los Ríos.
Pablo Romero	Violín	¿	1757-¿	Única noticia.

Lucas de Reina	Contralto	¿	1758-¿	Única noticia: 1758.
Andrés Cardenal	Tiple	¿	1763-¿	Única noticia. En 1765 un tiple se fue sin permiso a Burgos y volvió.
Nicolás Núñez	Violín	¿	1763-¿	En 1773 se presentó sin éxito una plaza de bajón .
Manuel Redondo	Tenor	¿	1764-¿	Fue requerido debido a una querrela criminal en 1770 .
Juan Zauqués	Tiple	¿	1764-1773	
Navarrete	Chirimía suplente	¿	1766-¿	Única noticia
José Gómiz	Fagot, oboe, flauta y chirimía	¿	1766-1774	Volvió arrepentido en 1774
José Úbeda	Contralto	¿	1769-¿	Seguía en 1775
Ramón Ortiz de Manzanera	Contralto	¿	1769-¿	
Joaquín Ambros	Tenor	¿	¿-1771	Estaba enfermo
Félix Laure	Violín	¿	¿-1772	
Juan García	Violín	¿	1772-¿	
Luis Tajueco	Contralto	¿	1772-¿	
Arcadio Saa	Bajón	¿	1774-¿	
Jerónimo Clarach	Fagot, oboe y flauta	¿	1774-¿	
Bartolomé Polo	Tenor	¿	1775-¿	
Joaquín Sánchez	Organista 2º	¿	1787-1800	

1.1.1. Músicos procedentes de la provincia eclesiástica de Sevilla

La provincia eclesiástica de Sevilla en el siglo XVIII tenía como metrópoli eclesiástica la diócesis de Sevilla y como diócesis sufragáneas las de Cádiz, Canarias, Ceuta y Málaga.⁶ Al frente de cada una de estas diócesis se erigía una catedral. Las catedrales de la provincia eclesiástica de Sevilla que nutrieron de músicos a la Capilla hispalense fueron las situadas en la península ibérica, es decir, las de Cádiz y Málaga. También llegaron músicos desde otras iglesias y colegiatas cercanas a Sevilla como Osuna, Estepa y Antequera (véase tabla 28).

Desde la villa de Estepa (Sevilla) acudió como maestro de capilla Diego José de Salazar y en otro lugar próximo a Sevilla, la iglesia Colegial de Osuna (Sevilla), estuvo

⁶ Véase Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Instituto Enrique Flórez, C.S.I.C., 1972, t. II, pp. 1010-1011.

como maestro de capilla Juan Donoso Cabeza de Vaca, que ocupó posteriormente en la Catedral de Sevilla el puesto de maestro de seises.

Desde la Catedral de Cádiz llegaron a la Capilla hispalense varios músicos: el maestro de capilla Gaspar de Úbeda, el bajón Fernando Colomo y el tenor Julián José de Vílchez. Este último había ingresado como seise en el Colegio de San Isidoro (Sevilla) en 1712, fue a Cádiz en 1718⁷ y posteriormente volvió a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en 1732. Desde la Catedral de Málaga acudieron los cantores Manuel de Cuesta, tenor, y José Hinojosa, contralto. Con anterioridad a su llegada a la Catedral de Sevilla como maestro de seises y violinista, el valenciano Bernardo Ballester había sido músico de la iglesia Colegial de Antequera (Málaga).

Tabla 28. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla procedentes de la provincia eclesiástica de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Procedencia	Años en la Capilla	Observaciones
Diego José de Salazar	Maestro de capilla	Capilla musical en Estepa (Sevilla)	1685-1709	En la Capilla Musical de Estepa estaba al servicio de un marqués.
Juan Donoso Cabeza de Vaca	Maestro de seises	Colegial de Osuna (Sevilla)	1703-1709	Había sido maestro de capilla en Osuna.
Gaspar de Úbeda y Castelló	Maestro de capilla	Catedral de Cádiz	1710-1724	Había sido maestro de capilla en Cádiz.
Manuel de Cuesta	Tenor	Málaga	1722-1767?	Natural de Málaga.
Fernando Colomo	Bajón	Catedral de Cádiz	1728	No se llegó a incorporar.
José Hinojosa	Contralto	[Catedral de] Málaga	1729-1774	
Julián José de Vílchez	Tenor	Catedral de Cádiz	1732-1764?	Fue seise en catedral Sevilla en 1712. Última noticia: 1764, por achaques de salud.
Bernardo Ballester	Maestro de seises y violín	Colegial de Antequera (Málaga)	1734-1740	Natural de Valencia.

1.1.2. Músicos procedentes de otras provincias eclesiásticas de España

En el siglo XVIII España estaba dividida en ocho grandes provincias eclesiásticas (Burgos, Compostela, Granada, Sevilla, Tarragona, Toledo, Valencia y

⁷ Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.*

Zaragoza) y dos obispados exentos (León y Oviedo). Cada una de estas provincias tenía varias diócesis sufragáneas que dependían eclesiásticamente de una sede metropolitana.⁸

A la Catedral de Sevilla llegaron músicos procedentes de otras provincias eclesiásticas cercanas, como la de Granada, pero también de otras más alejadas, especialmente del Noroeste de la península ibérica, como las de Tarragona, Toledo, Valencia y Zaragoza.

Desde la diócesis de Guadix, en la vecina provincia eclesiástica de Granada, llegó el contralto Juan José de Navarrete y el maestro de seises Ginés Navarro.⁹ Posiblemente acudiera desde Granada el medio racionero Juan de la Puerta, ya que su familia residía allí.¹⁰ Desde las diócesis de Córdoba, Jaén, Murcia, Sigüenza y Valladolid, todas ellas dentro de la provincia eclesiástica de Toledo acudieron: de Córdoba, el bajón Diego Sotelo,¹¹ los hermanos Juan y Pedro Colchado, ambos tenores, y los típles italianos Justino Pirochi y Sebastián Nalduchi¹²; de Jaén, el bajón Luis Francisco López de Contreras; de Murcia el bajo Bonifacio Fernández Henarejos y el violón Pablo de Medina; de Sigüenza, el maestro de seises Gregorio Santisso¹³ y el contralto Cipriano Ferrando; de Valladolid el bajo Juan Mercado y de Madrid el tenor Isidro Samper y el maestro de capilla Antonio Ripa.

Desde las diócesis de Badajoz¹⁴ y Orense en la provincia eclesiástica de Compostela llegaron: de Badajoz el oboe Manuel de Espinosa,¹⁵ su hijo Manuel Facundo de Espinosa y el maestro de seises Manuel Guifrida; de Orense el tiple Álvaro García. Desde la diócesis de Orihuela y Valencia, en la provincia eclesiástica de Valencia llegaron: de Alicante el bajón Alonso Jiménez, de Orihuela (Alicante) el

⁸ Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España... op. cit.*, t. II, p. 1010.

⁹ Fue maestro de capilla en la Catedral de Guadix (Granada) desde el 21 de junio de 1717 hasta el 1 de abril de 1732. Francisco Javier Corral Báez, *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el s. XVIII*. Tesis. Universidad de Granada, 2000.

¹⁰ Fue a visitar a su padre enfermo. Se, AC 1704, sec. I/ Leg. n° 87, p. 135v.

¹¹ Fue a Montilla (Córdoba) a cobrar algo que tenía pendiente. Se, AC 1710, sec. I/ Leg. n° 90, p. 70.

¹² Véase el periplo de ambos músicos por tierras de la península ibérica en las notas biográficas.

¹³ Juan Bautista Varela de Vega, "Gregorio Santisso Bermúdez. Datos para su biografía y corrección de tradicionales errores", *Revista de Musicología*, XV (1992), n° 2-3, pp. 743-759.

¹⁴ Pilar Barrios Manzano, "La Música en Cáceres: datos para su historia (1590-1750)", *Revista de Musicología*, VIII (1985), n° 1, p. 142 y *La Música en la Catedral de Coria 1590-1755... op. cit.*, p. 158. Pilar Barrios señala que Badajoz estuvo más relacionada con Andalucía mientras que Cáceres recibió mayor número de artistas procedentes de tierras leonesas y castellanas.

¹⁵ Santiago Kastner, "La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)", *Anuario Musical*, XVI (1963), pp. 233-236. Según los datos que aparecen en el mencionado artículo Manuel de Espinosa en 1728 era músico corneta de la iglesia de Badajoz y en 1735 actuaba también como violón. Dos años más tarde seguía allí pues enseñó a tocar el bajón a Lucas de Alcántara. Ya no aparece nombrado en la plantilla de 1741 y cabe suponer que sería el que llegó a Sevilla en 1740.

organista José Muñoz de Monserrat; de Valencia el chirimía Juan de Balcaneda, el bajón José Sancho, el bajo Federico Blasco Gómiz y el maestro de capilla Pedro Rabassa. Desde Reus, en la provincia eclesiástica de Tarragona llegó Francisco Soler para ocupar el puesto de maestro de capilla de forma interina durante la jubilación de Pedro Rabassa. Desde Gerona llegó el último maestro de capilla del siglo XVIII en la Catedral de Sevilla, Domingo Arquimbau. Desde la diócesis metropolitana de Zaragoza llegó el bajón Juan Antonio Morlanos con unos informes del maestro de capilla de la iglesia de Zaragoza, Juan Martínez (véase lámina 1 y tabla 29).

Lámina 2. Lugares de procedencia de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla dentro de la Península Ibérica (1700-1775).

Fuente: Elaboración propia partir del mapa de provincias eclesiásticas en España a finales del s. XVIII, en de Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica...*, op. cit., t. II, p. 1011).

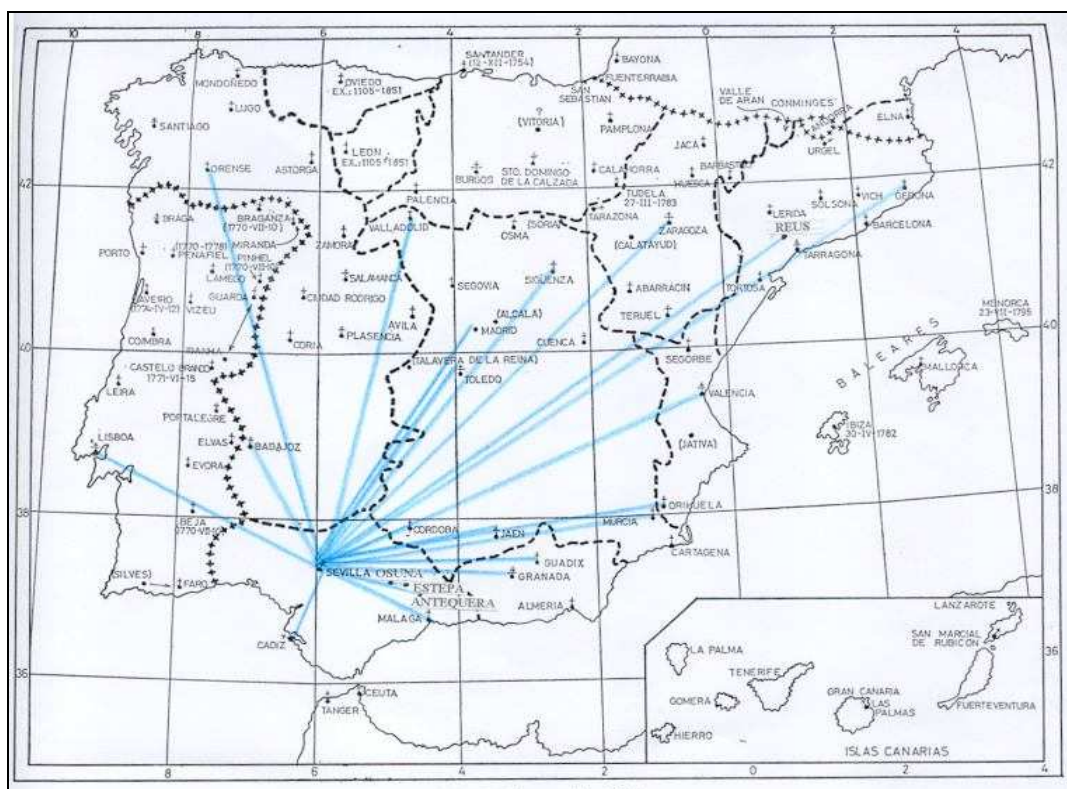


Tabla 29. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) procedentes de otras provincias eclesiásticas de España.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Procedencia	Años en la Capilla	Observaciones
José Muñoz de Monserrat	Organista 1º	Catedral de Orihuela	1694-1736	+1762

		(Alicante)		
Juan de la Puerta	¿	[Granada]	ca. 1700-1706	Medio racionero. En 1704 fue a Granada a visitar a su padre. En 1706 fue despedido porque no era partidario de Felipe V.
Luis Francisco López de Contreras	Bajón	[Catedral de Jaén]	1707-1709	Natural de Jaén. Desistió y fue a Jaén. Pidió, sin éxito, volver a ser readmitido en 1720.
Gregorio Santiso	Maestro de seises	[Catedral de Sigüenza, (Guadalajara)]	1709-1731	Se fue sin permiso a ocupar el magisterio de capilla en Lugo.
Diego Sotelo	Bajón	[Montilla, (Córdoba)]	1710-1712	En 1710 fue Montilla a cobrar unos efectos pendientes. Renunció en 1712.
Juan Corchado	Tenor	Córdoba	1710-[1721?]	Hermano de Pedro Corchado. Tocaba el arpa y se encontraba ausente en 1721.
Pedro Corchado	Tenor	Córdoba	1710-1727	Hermano de Juan Corchado. Tocaba el arpa.
Bonifacio Fernández Henarejos	Bajo	Murcia	1712-1726	Natural de Murcia.
Juan Antonio Morlanos	Bajón	[Catedral de Zaragoza]	1713-¿	Legó con informes de Juan Martínez, maestro de capilla en la iglesia de Zaragoza.
Juan de Balcaneda	Chirimía y corneta	[Catedral de Valencia]	1714-1751	Natural de Valencia.
José Sancho	Bajón, instrumentos de caña, corneta y violín	Catedral de Valencia	1716-1739	Natural de Valencia.
Justino Pirochi	Tiple 1º	Catedral de Córdoba	1717-1720	Natural de Italia. Desistió y fue a Portugal.
Sebastián Nalduchi	Tiple 2º	Catedral de Córdoba	1717-1720	Natural de Italia. Desistió y fue a Portugal.
Pedro Rabassa	Maestro de capilla	Catedral de Valencia	1724-1767	Natural de Barcelona.
Juan Mercado	Bajo	Catedral de Valladolid	1732-1736	Desistió en 1736.
Juan José Navarrete	Contralto	[Catedral de Guadix, (Granada)]	1732-¿	Última noticia: 1755, enfermedad.
Ginés Navarro	Maestro de seises	[Catedral de Guadix (Granada)]	1732	+1734
José Blasco de Nebra	Organista 2º	[Catedral de Zaragoza]	1735-1785	+1785
Manuel de Espinosa	Oboe, violín, violón y flauta travesera	[Catedral de Badajoz]	1740-1743	Fue requerido por la justicia en 1743 y volvió a Sevilla diez años después.
Manuel Facundo de Espinosa	Oboe y flauta	[Badajoz]	1740-1760	Desistió. [Posiblemente en Capilla Real en 1797].
Federico Blasco Gómiz	Bajo	[Catedral de Valencia]	1740-1773	
Cipriano Ferrando	Contralto 1º	Catedral de Sigüenza (Guadalajara)	1741-¿	Seguía en 1783.
Alonso Jiménez	Bajón y	[Alicante]	1745-1774	Natural de Alicante. Fue

	violín			mayordomo de música. Sustituido en 1774.
Pablo de Medina	Violón	[Murcia]	1757-1763	Natural de Murcia.
Francisco Soler	Maestro de capilla interino	[Iglesia de] Reus (Tarragona)	1757-1767	Natural de Cataluña.
Isidro Samper	Tenor	Capilla Soledad de Madrid	1759-¿	Última noticia: 1760.
Manuel Guifrida	Maestro de seises	Catedral de Badajoz	1767-1774	
Antonio Ripa	Maestro de capilla	Capilla Descalzas Reales de Madrid	1768-1795	Natural de Tarazona (Zaragoza).
Álvaro García	Tiple	Iglesia de Orense	1769-¿	
Domingo Arquimbau	Maestro de capilla	Catedral de Gerona	1795-1829	Natural de Cataluña.

1.1.3. Músicos procedentes de otros países

Los músicos extranjeros que formaron parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla llegaron desde Italia, Flandes y Portugal. El grado de movilidad de estos músicos extranjeros fue muy elevado, ya que casi ninguno de ellos permaneció en Sevilla de forma estable.

Desde Flandes llegaron los bajonistas Juan Espíquerman y Arnoldo Esper. Años más tarde éste último llegó a ser organista 2º. Posteriormente ambos regresaron a su país. Cabe suponer que desde Alemania¹⁶ llegó el violinista Luis Harrer, ya que este músico se quedó ciego y pidió informes al maestro Pedro Rabassa para llevar consigo en su viaje a ese país.¹⁷

Todos los músicos italianos que llegaron a la Catedral de Sevilla fueron cantores de la Capilla. En su mayoría ocuparon la plaza de tiple primero, como Justino Pirochi, Andrés Guerri, Carlo Signoretti (natural de Florencia) o Carlo Peri. Algún otro ocupó una plaza de tiple segundo, como Sebastián Nalduchi; o la de bajo, como Antonio Pecorari y Juan Vicencio Giannoni.¹⁸ Justino Pirochi y Sebastián Nalduchi procedían de la Catedral de Córdoba, donde engañaron repetidas veces a su Cabildo,¹⁹ y pasaron

¹⁶ A pesar de que en esa época Alemania no existía como tal, aparece ya así en el documento. Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 71v.

¹⁷ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 71v.

¹⁸ Los nombres de Antonio Pecorari y Juan Vicencio Giannoni parecen indicar su origen italiano.

¹⁹ Eran dos capones italianos contratados en Córdoba a golpe de muchos ducados debido a la calidad de sus voces. Comenzaron a faltar a las funciones de la catedral y con el pretexto de ir a Pedroches en 1717 a cambiar de aires y aprovecharon para ofrecer sus servicios a la Catedral de Sevilla. Un mes más tarde

posteriormente a Portugal. El tiple Carlo Peri había ocupado un puesto en la Corte del Rey Joao V de Portugal y tras su paso por la Capilla hispalense se dirigió a la Corte de Madrid. Otros músicos con voz de bajo, como Antonio Pecorari y Juan Vicencio Giannoni, también procedían de la Corte de Lisboa (véase tabla 30).

Cabe destacar la ausencia de datos sobre posibles músicos llegados de América, aunque los viajes de ida y vuelta eran frecuentes.²⁰

Tabla 30. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla procedentes de otros países (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Procedencia	Años en la Capilla	Observaciones
Arnoldo Esper	Ministril y organista 2º	[Flandes]	1718-1734	Natural de Flandes. Desistió.
Juan Espíquerman	Bajón, violón y violín	[Flandes]	1718-1731	Natural de Flandes. Desistió.
Andrés Guerri	Tiple 1º	[Italia]	1725-1738	Natural de Italia.
Antonio Pecorari	Bajo	Corte de Lisboa	1727-1730	(Natural de Italia). Se ausentó sin licencia.
Luis Harrer	Violín	[Alemania?]	1732-1745	Se quedó ciego y pidió informes a Pedro Rabassa para su viaje a Alemania.
Juan Vicencio Giannoni	Bajo	Corte de Lisboa	1740-1741	Despedido porque llevaba informes falsos sobre su voz.
Carlo Peri	Tiple 1º	[Iglesia] Patriarcal de Lisboa y Madrid	1756-¿	Natural de Italia. Fue despedido por ausentarse a Cádiz y Madrid.

1.2. Destino

Para aproximadamente la mitad de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla, ésta fue un puesto de paso, ya que posteriormente marcharon a otros lugares dentro y fuera de la Península Ibérica. Con frecuencia hubo músicos que tras su paso por la Capilla de la Catedral de Sevilla volvieron a su lugar de origen; fue el caso de los dos músicos naturales de Flandes y de los oriundos de Jaén, Murcia o Valladolid.

Se desconoce el destino del 25% de los músicos que se fueron de la Capilla de la Catedral de Sevilla. La mitad de los músicos que formó parte de la Capilla de Música de Sevilla (50%) finalizó sus días al servicio de ésta. El 4,3% de los músicos pasaron a

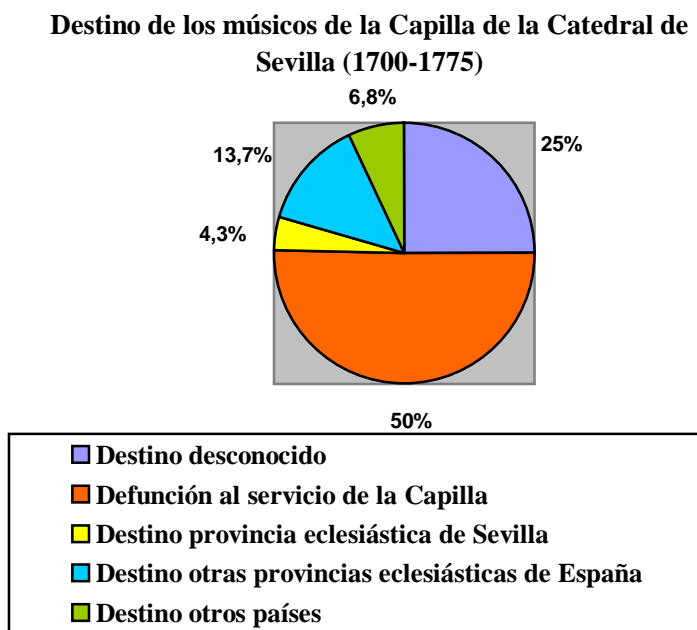
escribieron al Cabildo cordobés en términos de suma humildad para que se les volviera a admitir, pero quince días más tarde, cuando se supieron aceptados en Sevilla, se marcharon a esta ciudad. Actas Capitulares Catedral de Córdoba, tomo 70, p. 330 y tomo 71, pp. 91-93. Citado en el artículo de Juan Rafael Vázquez Lesmes, "La Capilla de Música de la catedral cordobesa", *Boletín de la Real Academia de Córdoba... op. cit.*, p. 137.

²⁰ María Gembero Ustároz, "Les relations musicales entre l'Espagne et l'Amérique à travers l'Archivo General de Indias de Séville"... *op. cit.*, pp. 158-159.

ocupar otro puesto dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla, el 13,7% se marchó a otra provincia eclesiástica de España y el 6,8% fue a otros países. Algunos músicos que dejaron su puesto en la Capilla de Música de Sevilla regresaron después a ella (5%) (véase gráfico 2).

Gráfico 2. Destino de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, n ° 333.



Se desconoce el destino de un cuarto (25%) de los músicos que se marcharon de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla. (Véase tabla 31). Quizás algunos músicos de los que se desconoce su lugar de destino llegaron hasta el Nuevo Mundo, dado que los viajes de músicos eran frecuentes.

Tabla 31. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) que marcharon a destinos desconocidos.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Destino	Años en la Capilla	Observaciones
Francisco de Sanmartín	Bajo	¿	1675-¿	Cantor casado
José Azárate	Tenor	¿	1694-¿	
Juan de la Puerta	¿	¿	ca. 1700-1706	Medio racionero. En 1704 fue a Granada a visitar a su padre. En 1706 fue despedido porque no era partidario de Felipe V.
Francisco Javier de	Contralto	¿	1708-¿	

Águila				
Pedro Arenaza	Tenor	¿	1708-1716	Desistió. Sabía tocar órgano, violín y arpa.
Antonio Valdivieso	Bajón	¿	ca. 1709-¿	En 1709 se mandó llamar porque estaba en Madrid.
Diego Sotelo	Bajón	¿	1710-1712	En 1710 fue Montilla a cobrar unos efectos pendientes. Desistió en 1712.
Juan Corchado	Tenor	¿	1710-[1721?]	Hermano de Pedro Corchado. Tocaba el arpa y estaba ausente en 1721.
Juan Antonio Morlanos	Bajón	¿	1713-¿	Legó con informes de Juan Martínez, maestro de capilla en la iglesia de Zaragoza
Antonio Pecorari	Bajo	¿	1727-1730	(Natural de Italia). Se ausentó sin licencia
José Fernández Grande	Violón y violonchelo	¿	1732-1743	Formado en el Colegio de San Isidoro (Sevilla). Renunció a su plaza.
Antonio Villalba	Violón	¿	1733	Única noticia
Benito de Palma	Bajón	¿	1743-1751?	Última noticia: 1751, licencia por accidente. Hijo del ministril Francisco de Palma.
Manuel Portillo	Violín	¿	1732-¿	Única noticia
Juan Vicencio Giannoni	Voz de contrabajo	¿	1740-1741	Despedido porque llevaba informes falsos sobre su voz
José Romero	Violonchelo	¿	1743-¿	Última noticia: 1758
Raimundo de la Rosa	Contralto	¿	1747-[ca. 1769]	Última noticia: 1769. Formado en el Colegio San Isidoro (Sevilla)
José de los Ríos	Violín	¿	1753-¿	Única noticia. Hijo de Pedro Dionisio de los Ríos
Pablo Romero	Violín	¿	1757-¿	Única noticia
Lucas de Reina	Contralto	¿	1758-¿	Única noticia: 1758
Isidro Samper	Tenor	¿	1759-¿	Última noticia: 1760
Nicolás Núñez	Violín	¿	1763-¿	En 1773 se presentó sin éxito una plaza de bajón
Manuel Redondo	Tenor	¿	1764-¿	Fue requerido debido a una querrela criminal en 1770
Navarrete	Chirimía suplente	¿	1766-¿	Única noticia
Juan García	Violín	¿	1772-¿	
Luis Tajueco	Contralto	¿	1772-¿	
Fabián Rodríguez	Tenor	¿	1773-¿	Seguía en 1779 tras opositar en Málaga. Formado en el Colegio San Isidoro (Sevilla)
Arcadio Saa	Bajón	¿	1774-¿	
Jerónimo Clarach	Fagot, oboe y flauta	¿	1774-¿	

Para la mitad de los músicos que formaron parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla éste fue su destino definitivo, ya que fallecieron al servicio de ella (véase tabla 32).

Tabla 32. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) que fallecieron al servicio de ella.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Años en la Capilla	Fecha de defunción	Observaciones
Juan de Campos	Tenor	1673-1704	+1704	
Antonio García Mancebo	Tiple	[1684]-1753	+1753	
Juan López de Lara	Chirimía y corneta	ca. 1685-1716	+1716	En 1703 recibió una oferta de la iglesia de Toledo. Estuvo más de 30 años.
Diego José de Salazar	Maestro de capilla	1686-1709	+1709	La Capilla Musical de Estepa estaba al servicio de un marqués
José Forner	Tiple	1691-1740	+1740	
José Muñoz de Monserrat	Organista 1º	1694-1736	+1762	
Juan de Molina	Bajón	ca. 1700 -1708	+1708	
Juan de Rueda	Bajón	ca. 1700 -1719	+1719	En 1719 su viuda pidió una limosna
José Forner	Tiple	ca. 1700-1740	+1740	Despedido en 1706 por no ser partidario de Felipe V y readmitido en 1708 tras ser perdonado
Martín Cortés	Tenor	1700-1746	+1746	
Juan Donoso Cabeza de Vaca	Maestro de seises	1703-1709	+1709	Había sido maestro de capilla en Osuna
José Jiménez	Tiple	ca. 1703-1725	+1725	
Luis de Herrera	Contralto	ca. 1703-1724	+1724	
Manuel Salvador de Haro	Organista 2º	ca. 1706-1724	+1724	
Agustín Leandro	Tenor	¿-1707	+1707	
Antonio Aguilar	Chirimía	¿-1706	+1706	
José Francisco Bustín [y Lamaza]	Bajo	ca. 1708-1709	+1709	
Francisco de Palma	Bajón	1708-1743	+1743	Estuvo durante unos años de músico en la catedral de Málaga y fue readmitido en 1721
Pedro Fuentes	Contralto	1708-1758	+1758	
Francisco Romero	Bajón	1709-1742	+1742	
José Bádenes	Tenor	1709-1733	+1733	
Gaspar de Úbeda y Castelló	Maestro de capilla	1710-1724	+1724	
Pedro Corchado	Tenor	1710-1727	+1727	Hermano de Juan Corchado. Tocaba el arpa.
Juan de Balcaneda	Chirimía y corneta	1714-1751	+ 1752	Natural de Valencia
José Sancho	Bajón, instrumentos de caña, corneta y violín	1716-1739	+1739	Natural de Valencia
Manuel de Cuesta	Tenor	1722-[1767]	[+1767]	Natural de Málaga
Pedro Rabassa	Maestro de capilla	1724-1767	+1767	Natural de Barcelona
Andrés Guerri	Tiple 1º	1725-1738	+ 1738	Natural de Italia
José Hinojosa	Contralto	1729-1774	+1774	
Lorenzo Martín Reinoso	Violón	1730-1757	+1757	

Juan Cabrera	Bajón	1732-[ca. 1773]	[ca. 1773]	Se jubiló en 1772. Última noticia: 1773, achaques
Francisco Lara	Violón	1732-1750	+1750	Fue protector de música
Ginés Navarro	Maestro de seises	1732-1734	+1734	
Antonio Vergara	Tenor y veintenero	1732-1765	+1765	
José Gásquez	Violón	1733-1738	+1738	
José Blasco de Nebra	Organista 2º	1735-1785	+1785	
Juan Roldán	Organista 1º	1740-1787	+1787	Discípulo de José Muñoz de Monserrat
Pedro Dionisio de los Ríos	Violín	1732-1753	+1753	
Juan José Navarrete	Contralto	1732-¿	[ca. 1755]	Última noticia: 1755, enfermedad
Julián José de Vílchez	Tenor	1732-1764?	[ca. 1764]	Última noticia: 1764, achaques
Bernardo Ballester	Maestro de seises y violín	1734-1740	+ 1740	Natural de Valencia
Bernardo José Camacho	Maestro de seises	1740-1766	+1766	
Juan Andrés Narciso de León	Oboe y flauta	1740-1773	[ca. 1773]	En 1763 pasó a plaza de violón. Relevado 1773
Federico Blasco Gómiz	Voz de contrabajo	1740-1773	+1773	
Cipriano Ferrando	Contralto 1º	1741-¿	[ca. 1783]	Seguía en 1783
Cristóbal Luna	Violín	1745-¿	[ca. 1774]	Pasó a chirimía en 1769. Seguía en 1774
Alonso Jiménez	Bajón y violín	1745-1774	[ca. 1774]	Natural de Alicante. Fue mayordomo de música. Relevado en 1774
Lucas Guzmán	Tenor	1747-¿	[ca. 1773]	Seguía en 1773
Manuel Redondo	Tenor	1764-¿		Fue requerido debido a una querrela criminal en 1770
Juan Zaqués	Tiple	1764-1773	+1773	
José Gómiz	Fagot, oboe, flauta y chirimía	1766-1774	Lisboa (Portugal) y Sevilla	Volvió arrepentido en 1774
Antonio Ripa	Maestro de capilla	1768-1795	+1795	Natural de Tarazona (Zaragoza)
Juan de Escobar	Tenor	1768-¿		Seguía en 1773
Álvaro García	Tiple	1769-¿		
José Úbeda	Contralto	1769-¿		Seguía en 1775
Ramón Ortiz de Manzanera	Contralto	1769-¿		
Manuel Blasco de Nebra	Organista suplente	1770-1784	+1784	Hijo de José Blasco de Nebra
Joaquín Sánchez	Organista 2º	1787-1800	+1800	
Domingo Arquimbau	Maestro de capilla	1795-1829	+1829	Natural de Cataluña

1.2.1. Músicos cuyo destino fue otro lugar de la provincia eclesiástica de Sevilla

Los destinos más cercanos a los que optaron algunos colegiales y músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla fueron la Colegial de Antequera y las catedrales de Málaga y Cádiz (véase tabla 33). El colegial Pedro Suárez fue como maestro de capilla a la iglesia de Morón (Sevilla) y otro colegial, Juan Núñez, marchó a la Colegial de Antequera (Málaga) y aunque quiso volver un año más tarde, el Cabildo ya no le admitió. El violinista Félix Laure ganó por oposición una plaza de violín 1º en la Catedral de Málaga y allí permaneció hasta su muerte.²¹ El tenor Julián José Vílchez entró como seise en el Colegio de San Isidoro (Sevilla). Tras un período de formación en el colegio anejo a la Catedral hispalense ocupó un puesto de tenor en la Catedral de Cádiz y pasados casi quince años volvió a la Catedral de Sevilla como cantor. El bajonista Nicolás Margolles también se formó en la Catedral de Sevilla, pasó más de treinta años como músico en la Catedral de Cádiz y tras su jubilación volvió a su Sevilla natal.²² Otro bajonista de la Catedral de Cádiz, Fernando Colomo, obtuvo un puesto en la Catedral de Sevilla pero no se llegó a incorporar porque le aumentaron el salario en la en Cádiz y se volvió.

Tabla 33. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) cuyo destino fue otro lugar de la provincia eclesiástica de Sevilla

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Destino	Años en la Capilla	Observaciones
Pedro Suárez	Colegial	Morón (Sevilla)		Colegial de San Isidoro (Sevilla) desde 1701 a 1705
Juan Núñez	Bajo	Colegial de Antequera (Málaga)	1725-1726	Colegial de San Isidoro (Sevilla) en 1724. Quiso volver en 1727 a la Catedral de Sevilla.
Fernando Colomo	Bajón	Catedral de Cádiz	1728	No se llegó a incorporar.
Nicolás Margolles	Colegial y bajón	Catedral de Cádiz	1754-1776	Colegial de San Isidoro (Sevilla) en 1750. Posteriormente en la Catedral de Cádiz.
Julián José Vílchez	Seise, colegial y tenor	Catedral de Cádiz	1732-ca. 1764	Seise en 1712 y colegial en San Isidoro (Sevilla). Fue a Cádiz en 1718 y volvió a Sevilla en 1732.
Félix Laure	Violín	Catedral de Málaga	¿-1772	Obtuvo un puesto de violín 1º en la Catedral de Málaga [1772-+1796].

²¹ M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga... op. cit.*, t. II, p. 360.

²² Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.* pp. 163, 174, 206, 227, 244, 266, 279 y 415.

1.2.2. Músicos cuyo destino fue otra provincia eclesiástica de España

El destino de varios músicos que formaron parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla fueron diversas instituciones catedralicias fuera de la provincia eclesiástica de Sevilla, y especialmente las del Noroeste de la Península Ibérica (véase lámina 2). Al menos dos músicos formados musicalmente en la Catedral de Sevilla, José María Reinoso y Juan Páez, ocuparon un puesto en la Capilla de música de dicha Catedral para luego pasar a otras destacadas instituciones religiosas de España (véase tabla 34).

Varios músicos después de abandonar su puesto en la Capilla hispalense para ir a otro lugar de España fueron de nuevo admitidos, como Manuel de Espinosa y Andrés Cardenal,²³ pero otros los intentaron sin éxito, como Luis Francisco López de Contreras. A la Catedral de Granada, sede de la provincia eclesiástica de Granada, fue a ocupar el mismo puesto el maestro de seises Manuel Guifrida.

Varios músicos tras ocupar un puesto en la Capilla de Música de la Catedral sevillana pasaron a ocupar otro puesto en otra catedral de algunas diócesis sufragáneas de la provincia eclesiástica de Toledo (Córdoba, Jaén, Murcia y Valladolid). Por ejemplo, el maestro de seises Juan Zuriana desistió de su puesto porque fue a Toledo donde había obtenido una prebenda de músico. A la Catedral de Córdoba fue el bajonista Antonio González de la Peña, desde donde posteriormente llegó a la Catedral de Málaga.²⁴ El ministril Luis Francisco López de Contreras volvió a la Catedral de Jaén, su ciudad natal, tras un par de años en la Catedral de Sevilla. Una década más tarde este bajonista pidió, sin éxito, al Cabildo hispalense que le readmitiera. También fue a Jaén el maestro de capilla Francisco Soler tras una década al frente del magisterio de capilla hispalense.²⁵ A la Catedral de Murcia fueron dos músicos naturales de esa ciudad: el bajo Bonifacio Fernández Henarejos y el violón Pablo Medina. A Madrid fueron el tiple italiano Carlo Peri, el oboísta Manuel de Espinosa y posiblemente su hijo

²³ Probablemente Andrés Cardenal fuera el tiple que se ausentó a Burgos en 1765. Se, AC 1765, sec. I/ Leg. n.º 131, p. 30.

²⁴ M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga... op. cit.*, t. II, p. 347.

²⁵ Este fue el único caso en la historia de la música de la Catedral de Sevilla en el s. XVIII en el que un maestro de capilla pasó a ocupar el mismo puesto en otro catedral. Los seis maestros restantes que ejercieron este magisterio catedralicio a lo largo del s. XVIII acabaron en este puesto sus días. Probablemente el cese de Francisco Soler al frente de la Capilla y su marcha a la de Jaén tuvo que ver con sus conflictos con el Cabildo y con la sombra que pudo hacerle el maestro jubilado Pedro Rabassa.

Manuel Facundo de Espinosa.²⁶ Manuel de Espinosa volvió a la catedral de Sevilla diez años después de su partida.

Las diócesis de Lugo y Salamanca, en la provincia eclesiástica de Compostela, fueron receptoras de músicos procedentes de Sevilla. A la Catedral de Lugo fue como maestro de capilla el que había sido maestro de seises en Sevilla, Gregorio Santisso y a la Catedral de Salamanca fue el bajo Juan Mercado²⁷ y el que fue seise, colegial y tenor en la Catedral de Sevilla, José María Reinoso. Este músico formado musicalmente en Sevilla realizó en Salamanca una gran labor como juez de oposiciones y alcanzó un gran prestigio como compositor. De su prolífica labor compositiva ha quedado constancia en las aproximadamente 130 obras que hoy día se conservan en el archivo musical de la Catedral de Salamanca.²⁸

A la diócesis metropolitana de Burgos se fue sin permiso un tiple (quizás Andrés Cardenal) que posteriormente volvió. A la Catedral de Oviedo, (obispado exento) fue como maestro de capilla el que había sido maestro de seises en Sevilla Juan Páez. Previamente este músico se había instruido en composición y órgano con Juan Roldán en la Catedral de Sevilla.²⁹

²⁶ Desistió de su puesto en Sevilla en 1760. Posiblemente fuera a la Capilla Real de Madrid, ya que allí estuvo un músico oboe y flauta de semejante nombre (Manuel Fernando de Espinosa) en 1797. Begoña Lolo Herranz, “Las Constituciones de *La Concordia Funeral*. Una reivindicación social de los músicos de la Real Capilla a finales del s. XVIII”, *Revista de Musicología*, XXII (1999), n.º 2, pp. 227 y 244.

²⁷ Se despidió de la Catedral de Sevilla porque había sido recibido como sochantre principal en la Catedral de Salamanca el 9 de julio de 1736. Mariano Pérez Prieto, “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)”, *Revista de Musicología*, XVIII (1995), n.º 1-2., pp. 26-27.

²⁸ Una información más amplia puede verse en los estudios de José Artero, “Oposiciones al magisterio de capilla en España en el s. XVIII”. En: *Anuario Musical*, II (1947), pp. 197-199; Dámaso García Fraile, *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979, pp. 427-447 y en el apartado sobre notas biográficas en el apéndice de este estudio.

²⁹ Se, AC 1774, sec. I/ Leg. n.º 138, pp. 216v-217. Véase el estudio monográfico de Inmaculada Quintanal, *Juan Páez. Villancicos*, Madrid, Ed. Música Mundana, Comunidad Autónoma del Principado de Asturias, 1985, p. XI y también su libro sobre *La música en la catedral de Oviedo en el s. XVI*, Oviedo, Consejería de Educación y Ciencia del Principado de Asturias, 1983.

Lámina 3. Lugares de destino de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla dentro de la Península Ibérica (1700-1775).

Fuente: Elaboración propia a partir del mapa de provincias eclesiásticas en España a finales del s. XVIII, en Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica... op. cit.*, t. II, p. 1011).

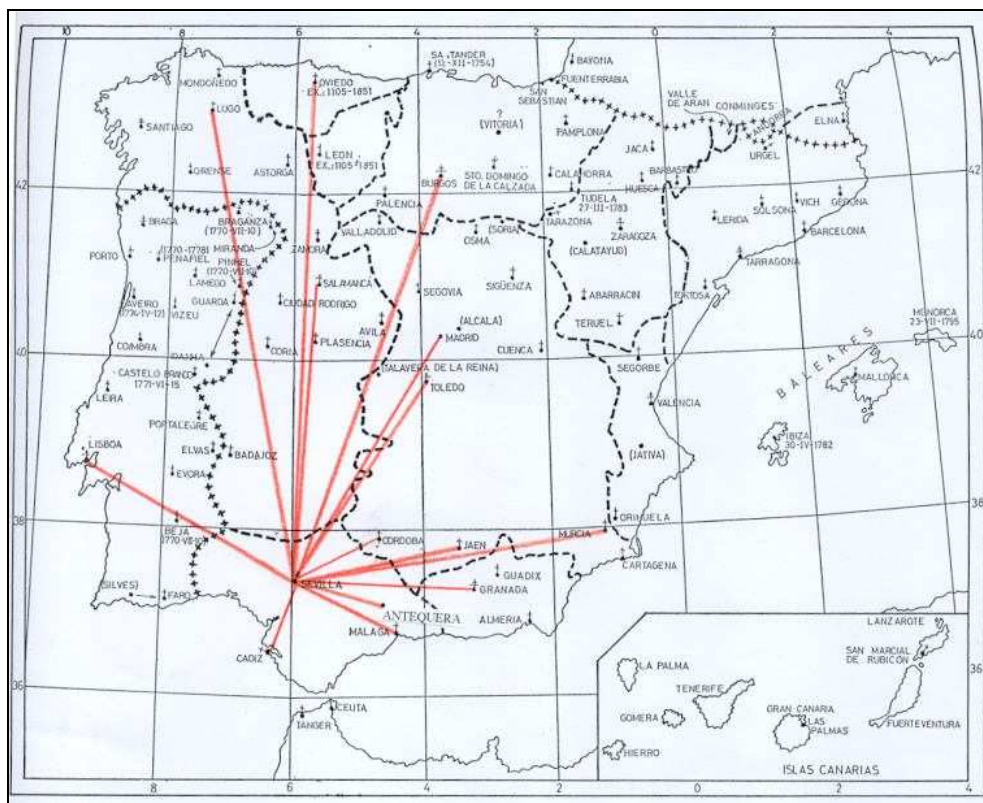


Tabla 34. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) cuyo destino fue otra provincia eclesiástica de España.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Destino	Años en la Capilla	Observaciones
Juan Zuriana	Maestro de seises y tenor	[Catedral de] Toledo	1699-1702	Desistió por haber obtenido prebenda de músico en Toledo.
Luis Francisco López de Contreras	Bajón	Catedral de Jaén	1707-1709	Natural de Jaén. Desistió y fue a Jaén. Pidió volver a ser readmitido en 1720 sin éxito.
Gregorio Santisso	Maestro de seises	Catedral de Lugo	1709-1731	Se fue sin permiso a ocupar el magisterio e capilla en Lugo.
Bonifacio Fernández Henarejos	Bajo	Catedral de Murcia	1712-1726	Natural de Murcia.
Antonio González de la Peña	Bajón	[Catedral de Córdoba]	1729-1730	[En la Catedral de Málaga estuvo los años 1740-+1765].
Juan Mercado	Bajo	[Catedral de Salamanca]	1732-1736	Renunció en 1736.
Manuel de	Oboe, violín,	Madrid y Sevilla	1740-1743	Fue requerido por la justicia

Espinosa	violón y flauta travesera			en 1743 y volvió a Sevilla diez años después.
Manuel Facundo de Espinosa	Oboe y flauta	[Madrid?]	1740-1760	Desistió. Posiblemente en Capilla Real en 1797.
Carlo Peri	Tiple 1º	Corte de Madrid	1756-¿	Natural de Italia. Fue despedido por ausentar-se a Cádiz y Madrid.
Pablo de Medina	Violón	Catedral de Murcia	1757-1763	Natural de Murcia.
Francisco Soler	Maestro de capilla interino	Catedral de Jaén	1757-1767	Natural de Cataluña.
José María Reinoso	Tenor	Catedral de Salamanca	1762-1765	Fue seise y colegial en la Catedral de Sevilla.
Andrés Cardenal	Tiple	[Catedral de Burgos y Sevilla]	1763-¿	Única noticia. En 1765 un tiple se fue sin permiso a Burgos y volvió.
Manuel Guifrída	Maestro de seises	Catedral de Granada	1767-1774	
Joaquín Ambros	Tenor	Colegiata de Medinaceli	¿-1771	Estaba enfermo.
Juan Páez	Maestro de seises	[Catedral de Oviedo]	1774-1786	Maestro de capilla en Oviedo. Formado en Colegio de San Isidoro (Sevilla).

1.2.3. Músicos cuyo destino fue otro país

Para casi todos los músicos procedentes del extranjero, la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla fue un destino pasajero y optaron por otros puestos en la capital de España (Madrid) o en Portugal (véase tabla 35). Es curioso resaltar cómo casi todos los músicos italianos que pasaron por Sevilla se marcharon no a su país de origen sino a Portugal, a excepción de Sebastián Nalduchi que regresó a Italia.³⁰ A pesar de elevado índice de movilidad de estos músicos italianos, algunos de ellos como Andrés Guerri y Carlo Signoretti optaron por la Catedral de Sevilla como su destino definitivo y allí sirvieron hasta su muerte.

De Flandes procedían dos de los ministriles de la Catedral, Arnoldo Esper y Juan Espíquerman. Ambos regresaron posteriormente a su tierra natal. Otro lejano viaje fue el que emprendió hasta Alemania el violinista Luis Harrer tras quedarse ciego. No ha sido posible encontrar el lugar de procedencia de este músico pero quizás fuera germano y tras la pérdida de la vista volviera a su tierra. Un dato a señalar es la petición de

³⁰ Parece ser que regresó a su país, puesto que un músico de semejante nombre “Sebastián Narduche, residente en Roma”, fue testamentario a la muerte de Phelipe Falconi, maestro de la Real capilla en 1738. Begoña Lolo, “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real capilla (1721-1738)”, *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 123.

informes de recomendación al maestro de capilla Pedro Rabassa, hecho que hace pensar su intención de utilizarlos en aquel país.

Los cantores italianos Justino Pirochi y Sebastián Nalduchi se fueron a Portugal tras su paso por la capilla de la Catedral de Sevilla y antes de regresar a la ciudad hispalense como miembros de la Capilla Real de Madrid. También los ministriles Manuel Mayorga y José Gómiz se marcharon sin permiso a Lisboa (Portugal), pero volvieron arrepentidos a la Catedral de Sevilla.

Es interesante destacar el viaje que emprendió un músico de la Capilla de la Catedral de Sevilla a las Indias. Gaspar de Balcaneda, ministril que tocaba la chirimía y la corneta e hijo del que fue también ministril de la Capilla, Juan de Balcaneda, decidió emprender su viaje hacia América en 1756, tras pedir varios aumentos de salario al Cabildo hispalense. Es posible que este viaje no se llevara a término o que el Nuevo Mundo no fuera del agrado del músico, porque se reincorporó de nuevo a la Capilla de Sevilla un año más tarde.

Tabla 35. Músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775) cuyo destino fue otro país.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre	Puesto en la Capilla	Destino	Años en la Capilla	Observaciones
Justino Pirochi	Tiple 1º	Portugal	1717-1720	Natural de Italia.
Sebastián Nalduchi	Tiple 2º	Portugal	1717-1720	Natural de Italia.
Arnoldo Esper	Bajón y organista 2º	Flandes	1718-1734	Natural de Flandes.
Juan Espíquerman	Bajón, violón y violín	Flandes	1718-1731	Natural de Flandes. Desistió.
Luis Harrer	Violín	Alemania	1732-1745	Se quedó ciego y pidió informes a Pedro Rabassa para su viaje.
Manuel Mayorga	Bajón y oboe	Lisboa (Portugal) y Sevilla	1751-1774	Volvió arrepentido en 1774.
Gaspar de Balcaneda	Chirimía y corneta	Indias y Sevilla	1752-[1766]	Hijo de Juan de Balcaneda. Dijo que iba a Indias en 1756 y se reincorporó a Sevilla en 1757.
José Gómiz	Fagot, oboe, flauta y chirimía	Lisboa (Portugal) y Sevilla	1766-1774	Volvió arrepentido en 1774.

Como conclusión cabe destacar la intensa movilidad y la gran amplitud de expectativas laborales de los músicos de la Capilla de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII. Los lugares de procedencia de los músicos que formaron parte de la Capilla de la

Catedral de Sevilla fueron más numerosos y variados que los lugares de destino. No se produjo un equilibrio entre localismo y cosmopolitismo, es decir, la circulación de músicos se produjo en menor medida entre las Capillas de Música más cercanas a Sevilla y fundamentalmente entre las de otras instituciones mucho más alejadas de la Catedral hispalense, como lo fueron las catedrales de la gran mayoría de provincias eclesiásticas de España. Con respecto a los músicos extranjeros sí se produce un equilibrio entre los que llegaron y se marcharon a otro país.

Los datos expuestos sobre los músicos de Sevilla, que podrán ponerse en contexto a medida que se estudien otros centros, revelan que la Catedral hispalense no fue un centro musical aislado y autárquico sino, por el contrario, una institución intensamente relacionada a través de sus músicos con otras capillas musicales de la Península Ibérica, Italia, Flandes, Alemania y América.

2. Promoción interna y proyección exterior de los seises y colegiales de San Isidoro

Normalmente, los músicos comenzaban su carrera como seises (infantillos, cantoricos o niños de coro) en alguna institución catedralicia y la continuaban promocionando internamente hasta que alcanzaban la edad y madurez necesarias para obtener un puesto de responsabilidad en alguna capilla musical de una institución menor o local. A partir de aquí, los músicos podían opositar, según sus cualidades, a puestos de mayor envergadura en instituciones con más prestigio y beneficios económicos, hasta llegar a alcanzar, en algunos casos, el codiciado magisterio de alguna de las capillas musicales más importantes de España.

2.1. Promoción interna

Muchos de los jóvenes admitidos como colegiales en el Colegio de San Isidoro de Sevilla ocuparon posteriormente en ella algún puesto en el Coro de canto llano y en la Capilla de Música de la Catedral sevillana. Con frecuencia estos jóvenes habían ingresado en el colegio como seises y por ello ya contaban con experiencia musical.

En la mayoría de los casos los jóvenes colegiales pasaron a veinteneros o a capellanes de coro y sólo unos pocos obtuvieron un puesto en la Capilla de Música catedralicia (véase tabla 36). Los colegiales que fueron admitidos en la Capilla de la Catedral hispalense se incorporaron, tras una prueba y un período de aprendizaje, como

cantores o instrumentistas. Los colegiales que llegaron a ser cantores de la Capilla musical hispalense habían sido previamente seises y ya estaban familiarizados con el oficio. Tan sólo uno de ellos, Juan Jadraque, ingresó en la cuerda más aguda como tiple segundo. En cambio, varios ingresaron en la cuerda de contraltos, como Raimundo de la Rosa y Lucas de Reina, en la de tenores, como Antonio Lara, Lucas Guzmán, José María Reinoso, Juan de Escobar y Fabián Rodríguez o en la de bajos, como Juan Núñez). Las cuerdas que se nutrieron más de los músicos de la ‘cantera’ fueron las de los tenores y contraltos.³¹ Los colegiales que ocuparon un puesto de instrumentista tocaron instrumentos tales como el bajón, por ejemplo, Juan Cabrera y Nicolás Margolles y el violón, como José Fernández Grande y Francisco Lara. Uno de los músicos que se formó en la Catedral de Sevilla con el organista primero, José Muñoz de Monserrat, fue Juan Roldán, que actuó como segundo organista hasta la muerte de su maestro, tras la cual ocupó el puesto de primer organista.

Otros colegiales ocuparon un puesto de veintenero, como José Urbano, Juan José de la Barrera, Gregorio Zambrano, Francisco Vergara, Ignacio de Córdoba o José Ramón Martín. Tan solo unos pocos llegaron a ocupar puestos tan relevantes como maestro de ceremonias, fue el caso de Pedro Romero y Diego de Gálvez.³²

Tabla 36. Seises y colegiales de San Isidoro que posteriormente ocuparon un puesto musical en la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de fundación del Colegio de San Isidoro*, sec. V, n ° 362.³³

Nombre del colegial	Noticia como seise	Noticia como colegial	Puesto posterior	Fecha en la que obtuvo un puesto posterior
Julián José de Vílchez	1712	[ca. 1715]	Tenor Capilla de Música de Colegial de San Salvador (Sevilla), Catedral de Cádiz y Catedral de Sevilla	1718 en San Salvador y Cádiz y 1732 en la Catedral de Sevilla
Francisco de Lara	[1712?]	1712	Capellán y violón en Capilla Música	1732

³¹ Como se ha visto en el apartado de cantores adultos, los músicos de la cuerda de tiple en la Catedral de Sevilla fueron casi todos italianos y los bajos llegaron en su mayor parte de Portugal.

³² Diego de Gálvez, seise, colegial, maestro de canto llano, maestro de ceremonias, fue elegido para realizar un viaje a Flandes junto con Carlos Reynaud, escribió numerosos libros y fue nombrado archivero de la Catedral y miembro de la Academia de Buenas Letras de Sevilla.

³³ Los datos que aparecen con asterisco (*) corresponden a: Se, *Libro de fundación del Colegio de San Isidoro... op. cit.*, pp. 54v-61v. En este libro la información sobre los colegiales se interrumpe entre 1670-1743. La entrada y salida de seises también se interrumpe en el tomo II desde 1760-1772. El resto de los datos se han extraído de los libros de Actas Capitulares 1700-1775 en Se.

Francisco Jadraque	1712	1713	Capellán de coro	1727
Juan Jadraque	1714	1714	Tiple 2º Capilla de Música	1724
Vicente Mirabal	1719	1724	Capellán de coro	[a. 1733]
Juan Núñez	1719	1725	Bajo de la Capilla de Música y en Colegial de Antequera (Málaga)	1725 y 1726 respectivamente
Andrés de Castro	1724	1726	Capellán de coro	[a. 1736]
Juan Castilla		1724	Capellán de coro	1724
Pedro Romero		1728	Capellán de coro y maestro de ceremonias	1728 y 1743 respectivamente
Cristóbal Romero		1728	Capellán de coro	1728
Félix Damián Fernández	1728	1730	Capellán de coro	1743
Lucas [Miguel] Sánchez	1730	1730	Capellán de coro	[a. 1742]
Juan Jiménez	1731	1734	Capellán de coro	[a. 1744]
Cristóbal Francisco		1731	Capellán de coro	[a. 1736]
Nicolás Cevallos		1732	Capellán de coro	1745 y 1749
Juan Cabrera		1732	Bajón de la Capilla de Música	1732
José Fernández Grande	1732	1732	Violón de la Capilla de Música	1732
Juan de Palma		1733	Bajón de la Capilla de Música	1733
Gabriel González Candamo	[1728]	1733	Capellán de coro y Músico en Colegial Antequera (Málaga)	1738 y 1744 respectivamente
Juan Bustamante		1736	Capellán de coro	1738
Juan de Escobar		1736	Tenor de la Capilla de Música	1768
Antonio Lara	1732	1738	Tenor de la Capilla de Música	1741
Cristóbal de Cózar		1738	Capellán de coro	1738
Diego de Gálvez	1734	1740	Maestro de Canto llano y maestro de ceremonias	1740 y 1756 respectivamente
Ignacio Valencia	[1735]	1738	Capellán de coro	1758
Raimundo de la Rosa	[1737?]	1743	Contralto de la Capilla de Música	1747
Pedro Boiso	1738	1743	Capellán de coro	1772
Andrés de las Vacas*		1744	[Capellán de coro]	[1759]
Lucas Guzmán*	1747	1747	Tenor de la Capilla de Música	1754
Gregorio Zambrano*		1747	[Sochantre] y veintenero	1747 y 1755 respectivamente
José de Cuesta**	1745	1749	[Capellán vara del Sagrario]	[1758]
Nicolás Margolles*		1750	Bajón de la Capilla de Música y Capellán Sagrario Sebastián Loysaga	1754 y 1760
José Urbana*		1751	[Veintenero]	[1751]
Francisco Alcalde*		1752	Capellán de coro	1752
Joaquín Gálvez*		1752	[Coadjutor sacristán menor]	[1752]
José Guzmán*	[1750]	1752	[Capellán vara del Sagrario]	[1759]

Diego Montes*		1753	[Subdiácono]	
Francisco Vergara		1754	Veintenero	1755 ³⁴
José María Reinoso	1751	1757	Tenor de la Capilla de Música y de Salamanca	1762 y 1765 respectivamente
Ignacio de Córdoba*		1758	[Veintenero]	[1758]
José Ramón Martín		1758	[Veintenero]	1758 ³⁵
Manuel Rivero	1755		Capellán de coro	1774
Rafael Brunenque	1757		Sacristán menor	1769
Fabián Rodríguez	1760		Tenor de la Capilla de Música	1773
Juan Páez [Centella] ³⁶	[X?]	1773	Maestro de seises y maestro de capilla en Catedral de Oviedo	1774 y 1786 respectivamente

2.2. Proyección exterior

El caso de los colegiales que obtuvieron un puesto fuera de la Catedral de Sevilla fue muy numeroso. Tras el período de formación en el Colegio de San Isidoro, muchos jóvenes consiguieron un puesto en otras capillas musicales de la ciudad hispalense, de la provincia eclesiástica de Sevilla o incluso fuera de ella en otra provincia eclesiástica de España. Probablemente estos colegiales irían avalados por el prestigio que rodeaba en la época a la institución catedralicia hispalense.

Varios colegiales pasaron a ocupar un puesto en alguna institución dentro de la misma ciudad de Sevilla. Fue el caso de Juan Francisco Carrejo, que pasó a ser sochantre en la parroquia de la Magdalena y de Lorenzo García, que obtuvo unas plaza de sochantre en la iglesia de San Miguel. Otro grupo de colegiales obtuvo un puesto en localidades cercanas a la ciudad de Sevilla, como Alcalá de Guadaira, Olivares o Mairena. A la iglesia de Alcalá fue como sochantre Manuel Caballero; en la iglesia Colegial de Olivares fue admitido como músico Francisco Núñez y a la iglesia de Mairena fueron José Díaz como sochantre y Juan Rebosado a ocupar un puesto de diácono.

Algunos músicos pasaron a diversas capillas musicales malagueñas, localizadas dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla. Por ejemplo, Juan Núñez y Gabriel

³⁴ Tenor procedente de Córdoba y que fue enviado al Colegio para aprender debido a su buena voz. Se, AC 1754, sec. I/ Leg. n.º 121, p. 55. Véase apéndice de notas biográficas sobre los músicos de la Catedral de Sevilla en el apéndice de este estudio.

³⁵ Enviado al Colegio para instruirse en el canto para ocupar un puesto de veintenero por tener una “voz proporcionada para el coro”. Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n.º 125, p. 111v.

³⁶ En 1732 estuvo como colegial Juan García Páez, que quizás fuera algún familiar y en 1760 ingresó como seise un niño de nombre semejante, Julián Paes (véase en apartado sobre los seises).

González Candamo se incorporaron a la Capilla de Música de la Colegial de Antequera (Málaga) tras haber desempeñado un primer puesto en la Catedral de Sevilla (en el caso de Juan Núñez fue el de bajo y en el Gabriel González, capellán de coro). Uno de ellos, Juan Núñez, quiso regresar a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla un año después de su partida, pero el Cabildo hispalense no le readmitió. A la capilla musical de la iglesia de Ronda (Málaga), parece ser que fue Pedro de Rojas y a la localidad de Campanillas (Málaga) fue como sochantre Jerónimo (López) Ramírez. Varios cantores fueron a otro obispado dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla, como fue Cádiz. A la Capilla de Música de la Catedral de Cádiz fueron: como tiple Julián José de Vílchez, que había sido seise en la Catedral de Sevilla; como contralto Francisco de Aguilera y como tenor Ignacio del Castillo, que habían sido colegiales en la Catedral sevillana. Otro colegial, Tomás de Rivas fue contratado en Jerez de la Frontera (Cádiz) como diácono notario.

Algunos colegiales dirigieron sus pasos hacia otras instituciones de diferentes provincias eclesiásticas españolas, como la Capilla Real, en la vecina provincia eclesiástica de Granada, a donde fue como contralto Diego Núñez. Otro colegial en Sevilla, Pablo Barcenas, fue ministril en la Catedral de Córdoba. En algunas otras provincias eclesiásticas de España más alejadas de la de Sevilla obtuvieron un puesto el colegial Diego Frías y el colegial que fue tenor de la Capilla hispalense, José María Reinoso. El primero se fue como diácono a Gerona y el segundo ingresó como músico en la Catedral de Salamanca. Otro colegial, Juan Páez, que se había instruido en composición y órgano con Juan Roldán en la Catedral de Sevilla, fue nombrado en un primer momento maestro de seises de la Catedral hispalense y posteriormente maestro de capilla de la Catedral de Oviedo. Unos pocos colegiales viajaron fuera de la península ibérica hasta América, como Pablo Armero y Julián Cabrera.³⁷ Los documentos señalan que el primero fue a “Indias” en 1750 y el segundo cuatro años después (véase tabla 3.1.5. del apéndice en el volumen II).

³⁷ Véase el apartado de notas biográficas en el apéndice de este estudio.

Tabla 37. Seises y colegiales de San Isidoro que ocuparon un puesto musical en otros lugares de España (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de fundación del Colegio de San Isidoro*, sec. V, n ° 362.³⁸

Nombre del colegial	Noticia como seise	Noticia como colegial	Puesto posterior	Fecha en la que obtuvo un puesto posterior
Julián José de Vílchez	1712	[ca. 1715]	Tenor de la Capilla de Música de Colegial San Salvador y Catedral de Cádiz ³⁹	1718
Francisco [Antonio] de Aguilera	1712	1716	Contralto en la Catedral de Cádiz	[1729]
Juan Núñez	1719	1725	Bajo de la Capilla Música y en la Colegial de Ante-quera (Málaga)	1725 y 1726 respectivamente
Francisco Delgado	1720	1750	Maestro de capilla en Colegial de San Salvador (Sevilla), Colegial de Ante-quera (Málaga) y Catedral de Cádiz	1744, 1755 y 1759 respectivamente
Diego [Felipe] Núñez	1722	1725	[Contralto en Capilla Real de Granada]	[1731]
Blas del Castillo	1724	1732	Contralto y maestro de capilla interino en la Catedral de Cádiz ⁴⁰	27.11.1743-+1800
Luis Solves	1724	1728	Contralto en la Catedral de Málaga ⁴¹	1739-+1780
Pedro de Rojas	1726	1726	[Tenor en Ronda, Málaga?]	1730
Ignacio del Castillo		1729	Tenor en Catedral de Cádiz ⁴²	25.9.1733-[1758?]
Francisco [Javier] Núñez		1730	Músico en la Colegial de Olivares (Sevilla)	1731
Gabriel González Candamo	1733	1733	Capellán de coro Catedral de Sevilla y Músico en Colegial de Antequera (Málaga)	1744
Juan Francisco Carrejo	1736	1736	Sochantre en la Parroquia de la Magdalena (Sevilla)	1741
Juan Antonio Gómez*	1741	1747	Sochantre en Salteras (Sevilla)	1755
Jerónimo [López] Ramírez*	1744	1751	Sochantre en Campanillas (Málaga)	1756
Manuel Caballero*	1746	1746	Sochantre de Alcalá (de	1751

³⁸ Los datos que aparecen con asterisco (*) corresponden a: Se, *Libro de fundación del Colegio de San Isidoro... op. cit.*, pp. 54v-61v. En este libro la información sobre los colegiales se interrumpe entre 1670-1743. La entrada y salida de seises también se interrumpe en el tomo II desde 1760-1772. El resto de los datos se han extraído de los libros de Actas Capitulares 1700-1775 en Se.

³⁹ Marcelino Díez, *La música en Cádiz... op. cit.* p. 215. En 1732 ingresó como tenor en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla.

⁴⁰ Marcelino Díez, *La música en Cádiz ... op. cit.* pp. 214, 245-255, 269, 278, 388, 391, 413 y 417.

⁴¹ M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga ... op. cit.*, t. II, 414.

⁴² Según Marcelino Díez, *La música en Cádiz... op. cit.* pp. 215, 245, 251, 255, 279-287 y 370.

			Guadaira)	
Lorenzo García*	1748	1750	Sochantre en San Miguel (Sevilla)	1755
Pablo Barcenás*	1748	1754	[Ministril en la Catedral de Córdoba]	[ca.1755-1777]
Francisco Tajueco	1749	1749	Capellán Descalzas Reales de Madrid ⁴³	ca. 1777
José Díaz*	1749	1751	Sochantre en Mairena (Sevilla)	1757
Pablo Armero*		1750	Se fue a Indias	
Nicolás Margolles		1750	Bajón en la Catedral de Cádiz ⁴⁴	19.1.1776-1806
José María Reinoso	1751	1757	Tenor en la Capilla de Música y en Catedral de Salamanca	1762 y 1765 respectivamente
Juan Rebosado*		1751	Diácono en Mairena (Sevilla)	1751
Diego Frías*		1752	Diácono en Gerona	1752
Felipe Montes*		1752	Subdiácono en Chipiona (Cádiz)	1752
Tomás de Rivas*		1757	Diácono notario a Jerez (Cádiz)	1757
Juan de Dios Merrinero	1766	[ca.1770]	Tenor en la Catedral de Cádiz y Granada ⁴⁵	1775 y 1781 respectivamente
Juan Páez [Centella]	1760	1773	Maestro de seises Catedral Sevilla y maestro de capilla Catedral de Oviedo	1774 y 1786 respectivamente ⁴⁶

3. Aspirantes a un puesto musical de la Catedral de Sevilla que no llegaron a ejercerlo⁴⁷

A lo largo del período estudiado (1700-1775) fueron más de un centenar los músicos que aspiraron a formar parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla. Sin embargo, sólo algunos de ellos fueron admitidos en la Capilla hispalense. Los datos sobre los músicos aspirantes a un puesto musical en la Catedral de Sevilla que no fueron admitidos en su Capilla de Música, son una vía más para conocer la intensidad de la circulación de músicos en la España del siglo XVIII.

⁴³ Un músico llamado Francisco Tajueco, capellán en las Descalzas Reales de Madrid opositó a una plaza de contralto en la catedral de Málaga en 1777. M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la catedral de Málaga ... op. cit.*, t. II, 415.

⁴⁴ Marcelino Díez, *La música en Cádiz ... op. cit.*, pp. 163, 174, 206, 227, 244, 266, 279, 288, 341 y 388.

⁴⁵ Opositó en 1777 a una plaza de tenor en la Catedral de Málaga.

⁴⁶ Inmaculada Quintanal, *Juan Páez... op. cit.*, p. XI.

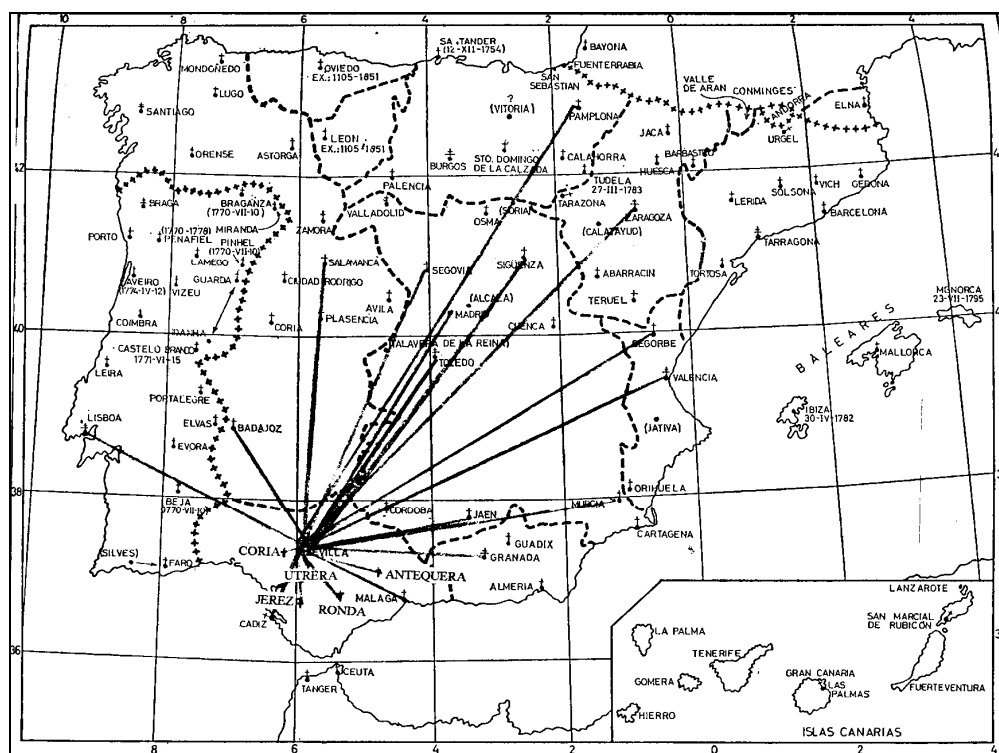
⁴⁷ Este apartado se centra en el estudio de los músicos aspirantes que optaron a un puesto en la Catedral de Sevilla y no llegaron a obtenerlo. Se incluyen los músicos que formando parte de la Capilla catedralicia sevillana optaron, sin éxito, a un cambio de puesto dentro de la misma y aquellos aspirantes que rechazaron la plaza tras obtenerla.

3.1. Aspirantes a un puesto musical de la Catedral de Sevilla que no obtuvieron

Varios músicos pretendientes fueron persistentes y se presentaron en más de una ocasión para obtener un puesto musical en la Catedral de Sevilla.⁴⁸ Un considerable número de ellos se habían formado musicalmente en el Colegio de San Isidoro, anejo a la Catedral hispalense; otros procedían de la provincia eclesiástica de Sevilla; la mayoría de otras provincias eclesiásticas de España, como de las tres Capillas Reales de Madrid, de la Capilla Real de Granada, del Pilar de Zaragoza o de las catedrales de Salamanca, Segovia, Sigüenza (Guadalajara) o Valladolid; y algunos llegaron de lugares más alejados y de gran prestigio, como la Corte del Rey Joao IV de Portugal (véase lámina 3).

Lámina 4. Lugares de procedencia dentro de la Península Ibérica de los músicos aspirantes que optaron a un puesto en la Catedral de Sevilla y no lo obtuvieron (1700-1775).

Fuente: Elaboración propia a partir de un mapa de las provincias eclesiásticas en España en el s. XVIII en Q. Aldea, T. Marín y J. Vives (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España... op. cit.*, p. 1010.



⁴⁸ Juan Felipe de Castilla (1731 y 1734), Antonio José de Castro (1742 y 1743), Manuel Moreno y Cuesta (1749 y 1763), Manuel García de Santiago (1755 y 1763) y Nicolás Margolles (1773 y 1774). Hubo un músico que incluso tres veces lo intentó sin conseguirlo, fue el caso de Pablo Barcenas (1757, 1763 y 1766) o Francisco Jiménez (1769, 1773 y 1774).

3.1.1. Aspirantes formados en el Colegio de San Isidoro (Sevilla)

Un considerable número de músicos que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla se habían formado en el Colegio de San Isidoro (Sevilla) y habían sido seises o colegiales de la Catedral hispalense (véase tabla 38). Algunos de los ejemplos más destacados son: el de Juan Núñez, que tras ser colegial en San Isidoro y cantar como bajo en la Capilla de Música catedralicia se marchó en 1725 como músico a Antequera (Málaga) y un año más tarde quiso volver a incorporarse a la Capilla hispalense, pero el Cabildo no lo admitió. Cristóbal de Dueñas, que había sido seise y colegial en la Catedral de Sevilla y que era músico en la Colegial del Salvador (Sevilla), fue uno de los aspirantes al magisterio de seises de la Catedral hispalense en 1734. Otros pretendientes al mismo puesto ya formaban parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla, como el tenor Martín Cortés, o del Coro de Canto llano catedralicio, como el capellán de coro Juan Felipe de Castilla.⁴⁹ En ocasiones, algunos músicos que formaban parte del Coro de Canto llano catedralicio optaron, sin éxito, a una plaza en la Capilla de Música, como el veintenero Juan de Salazar, o no fueron admitidos en la Capilla de Música en un primer momento pero sí posteriormente, como le sucedió a Antonio de Lara. Un buen número de seises y colegiales formados en la Catedral de Sevilla no fue admitido allí pero si he localizado noticias suyas en otras catedrales cercanas. Por ejemplo, Pablo Barcenás, que fue músico en la Catedral de Córdoba;⁵⁰ Juan de Dios Merinero, en la Catedral de Cádiz y en Granada;⁵¹ y Nicolás Margolles, en la Catedral de Cádiz.⁵²

⁴⁹ Véase *Músicos aspirantes al magisterio de seises de la Catedral de Sevilla (1734)* e *Informe sobre los músicos aspirantes al magisterio de seises de la Catedral de Sevilla (1734)* en el apéndice documental.

⁵⁰ Compuso los villancicos al Nacimiento de 1770 y 1777 para la Catedral de Córdoba, donde era músico instrumentista. Algunos de sus villancicos se recogen en una “Colección de letras sagradas de las mejores que se han cantado en las principales Catedrales de España”. Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX, ... op. cit.*, pp. 51, 53 y 510.

⁵¹ Fue admitido de forma interina en la Capilla de Música de la Catedral de Cádiz en 1775 a pesar de que los informes no fueron demasiado favorables. En 1781 causó baja en la Catedral de Cádiz porque obtuvo una prebenda de música en Granada. Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.* pp. 215, 231, 239, 241, 279, 282, 283, 287, 339-340, 388-389. En 1777 opositó a una plaza de tenor en la Catedral de Málaga, quedando en segundo lugar. En el informe que elaboró el maestro Jaime Torrens se decía que no tenía la edad para ordenarse. M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga... op. cit.*, t. II, pp. 372-373.

⁵² Nicolás Margolles fue colegial en 1750 y comenzó a aprender bajón con la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en 1754. Veinte años más tarde optó a un puesto en esta Capilla que le fue denegado. Concurrió a unas oposiciones de bajón en la Catedral de Cádiz y las ganó en 1776. Allí permaneció hasta

Tabla 38. Aspirantes formados en el Colegio de San Isidoro que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla sin obtenerlo (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto de procedencia	Lugar de procedencia	Fecha solicitud	Puesto solicitado	Observaciones
Juan Núñez ⁵³	Bajo	Capilla de la Colegiata de Antequera (Málaga)	1727	Bajo	Colegial de San Isidoro de Sevilla. En 1725 cantó con la Capilla de Bajo. Se fue en 1726, quiso volver pero no se le consideró necesario.
Juan Felipe de Castilla ⁵⁴	Capellán de coro	Catedral de Sevilla	1731 1734	Maestro de seises	No ganó la oposición.
Cristóbal de Dueñas ⁵⁵	Seise y colegial	Colegial del Salvador (Sevilla)	1734	Maestro de seises y cátedra canto llano	No ganó la oposición. Había sido seise y servido en la catedral durante dieciséis años.
Martín Cortes ⁵⁶	Tenor	Catedral de Sevilla	1734	Maestro de seises	Era tenor de la Capilla de la Catedral de Sevilla.
Juan de Salazar ⁵⁷	Veintenero	Catedral de Sevilla	1738	Bajo	
Antonio de Lara ⁵⁸	Tenor	Colegio de San Isidoro (Sevilla)	1740	Tenor	Fue seise en la Catedral de Sevilla. Llevaba 6 meses aprendiendo con la Capilla y se los prorrogaron. Fue admitido en 1741.
Juan José de la Barreda ⁵⁹	Colegial con voz de tenor	[Catedral de Sevilla]	1748	Tenor	No hubo acuerdo en admitirlo.
Jerónimo Ramírez ⁶⁰	Bajón	Colegio de San Isidoro (Sevilla)	1754	Bajón	Fue seise de la Catedral de Sevilla y le negaron el permiso para aprender bajón con la Capilla por tener una madre enferma a la que cuidar.
Estanislao de la Rosa ⁶¹	Contralto	Colegio de San Isidoro (Sevilla)	1755	Contralto	Fue seise de la Catedral de Sevilla. El Cabildo no le concedió licencia para arrimarse al facistol.
Pablo Barcnas ⁶²	Chirimía, oboe, flauta	Colegio de San Isidoro	1757 1763	Chirimía	Fue seise de la Catedral de Sevilla. El Cabildo

su jubilación en 1806. Tras ella regresó a Sevilla donde falleció tres años más tarde. Marcelino Díez Martínez, *La música en Cádiz... op. cit.* pp. 163, 174, 206, 227, 244, 266, 279, 288, 341, 388-389, 413-15.

⁵³ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n ° 101, p. 74v.

⁵⁴ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n ° 105, p. 126; AC 1734, sec. I/ Leg. n ° 108, p. 231.

⁵⁵ Había sido seise en la catedral de Sevilla, donde decía haber servido durante dieciséis años. Opositó a una plaza en la Colegial del Salvador (Sevilla) y fue juez de oposición en la iglesia Colegial de Olivares (Sevilla). Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n ° 108, p. 282v. Ejerció el magisterio de capilla en San Salvador de Sevilla desde 1737 a 1741. Pedro Rabassa fue juez examinador y emitió un informe a su favor en las oposiciones de 1737. Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla... op. cit.*, pp. 174-175 y 397.

⁵⁶ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n ° 108, pp. 231 y 282v.

⁵⁷ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n ° 108, p.

⁵⁸ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n ° 112, p. 14.

⁵⁹ Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n ° 117, p. 43v.

⁶⁰ Se, AC 1754, sec. I/ Leg. n ° 121, p. 7.

⁶¹ Se, AC 1755, sec. I/ Leg. n ° 122, p. 12.

	travesera y órgano (1763)	(Sevilla)	1766		tuvo su petición por no leída pese a estar vacante la plaza.
Andrés de León ⁶³	Chirimía	Capilla de Música Catedral de Sevilla	1757	Chirimía	Quiso optar a otra plaza dentro de la misma Capilla de Música. El Cabildo tuvo su petición por no leída pese a estar vacante la plaza.
Juan Roldán ⁶⁴	Organista	Catedral de Sevilla	1757	Maestro de capilla	No fue elegido.
José de León y Bolaños ⁶⁵	Cantor	Colegio de San Isidoro (Sevilla)	1769	Cantor Capilla de Música	El Cabildo no lo admitió tras cantar un tiempo con la Capilla
Juan Manuel Villar ⁶⁶	Veintenero	Coro canto llano	1770	Cantor Capilla de Música	
Juan de Dios Merrinero ⁶⁷	Cantor	Seise y colegial	1773	Cantor Capilla de Música	Un informe de 1774 decía que “no había esperanza de singularidad alguna” y se despidió
Nicolás Margolles ⁶⁸	Bajón	Colegio de San Isidoro (Sevilla)	1773 1774	Bajón	El Cabildo dijo que no había lugar . Hijo del criado de la Diputación de Casas del Cabildo, Domingo Margolles

3.1.2. Aspirantes procedentes de la provincia eclesiástica de Sevilla

Un considerable número de músicos que aspiraron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla procedía de otras de las capillas musicales que existían en diversas iglesias de la ciudad hispalense y de la provincia eclesiástica de Sevilla. Desde otras iglesias de Sevilla, como la Colegial de San Salvador y la iglesia de Santa Ana de Triana optaron a un puesto en la Catedral de Sevilla los músicos Blas de Borja, Juan Martínez y Manuel Moreno Cuesta, sobrino del tenor de la Capilla catedralicia Manuel de Cuesta. También desde la ciudad hispalense optaron a un puesto musical familiares de miembros de la Capilla de Música de la Catedral sevillana, especialmente hijos de ministriles que habían aprendido a tocar el mismo instrumento que su padre, como Francisco Jiménez y Gaspar de Balcaneda. Otros músicos llegaron procedentes de

⁶² Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n° 124, p. 11; AC 1763, sec. I/ Leg. n° 129, p. 171; AC 1766, sec. I/ Leg. n° 132, p. 139.

⁶³ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n° 124, p. 11.

⁶⁴ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n° 124, pp. 212v, 227 y 228.

⁶⁵ Se, AC 1769, sec. I/ Leg. n° 133, pp. 88v y 101.

⁶⁶ Se, AC 1770, sec. I/ Leg. n° 134, p. 79v.

⁶⁷ En 1773 se le concedió licencia para participar y aprender con la Capilla de Música sin salario y al año siguiente se le despidió. Se, AC 1773, sec. I/ Leg. n° 137, p. 13; AC 1774, sec. I/ Leg. n° 138, pp. 90-91.

⁶⁸ Se, AC 1773, sec. I/ Leg. n° 137, p. 181; AC 1774, sec. I/ Leg. n° 138, p. 30.

localidades cercanas a Sevilla, como Coria, Morón, Utrera y Écija. Desde Antequera, Ronda y Málaga, situadas dentro de la provincia eclesiástica de Sevilla en el siglo XVIII, llegaron varios músicos: los tenores Lorenzo Fragua y Francisco Antonio de Acosta, el maestro Gabriel de Mendoza, un bajón, un sochantre y el contralto José de Hinojosa. Este último fue admitido un año después debido a la ausencia de voces de contralto de la Capilla hispalense.⁶⁹ Procedentes de la Catedral de Cádiz y la Colegial de Jerez llegaron, como músicos aspirantes a una plaza en la Catedral de Sevilla, Alonso Ramírez de Arellano, un tenor de Jerez y un tiple que había cantado varias óperas en la ciudad jerezana⁷⁰ (véase tabla 39).

Tabla 39. Aspirantes procedentes de la provincia eclesiástica de Sevilla que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla sin obtenerlo (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Nombre	Puesto de procedencia	Lugar de procedencia	Fecha solicitud	Puesto solicitado	Observaciones
¿	Contralto	Catedral de Málaga	1703	Contralto	Luis de Herrera, Alto de la Catedral de Sevilla tenía noticias de que la voz era muy buena y de que el sujeto tenía interés en ir a ser oído a Sevilla. ⁷¹
Blas de Borja	Tenor	Colegial de San Salvador (Sevilla)	1706 1707	Tenor	Cantó en los Maitines de Concepción en 1706 y al año siguiente pidió que se le admitiera estando casado. ⁷²
¿	Contralto	Sanlúcar (Cádiz)	1708	Contralto	Hizo la prueba y no se le encontró adecuado. ⁷³
¿	Contralto	Sevilla	1709	Contralto	Se le permitió hacer la prueba a pesar de que estaba casado. ⁷⁴
¿	Bajón	Cádiz	1710	Bajón	Se le concedió una ayuda de costa. ⁷⁵
Domingo González de	Tenor	Jerez (Cádiz)	1716	Tenor	No se le admitió. ⁷⁶

⁶⁹ Véase *Informe de José San Martín, protector de música, sobre los músicos aspirantes a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1729)* en el apéndice documental de este estudio.

⁷⁰ Alonso Ramírez de Arellano encargó en 1781 y 1784 copiar numerosas obras de Pedro Rabassa para el archivo de la Catedral de Cádiz (véase apartado sobre la Catedral de Cádiz en capítulo de la obra musical de Pedro Rabassa y su difusión por España en este estudio).

⁷¹ Se, AC 1703, sec. I/ Leg. n.º 87, p. 129.

⁷² Se, AC 1706, sec. I/ Leg. n.º 88, p. 172; AC 1707, sec. I/ Leg. n.º 89, p. 18. Ingresó en la Capilla de Música de la Colegial de San Salvador de Sevilla en 1695. Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla... op. cit.*, p. 326.

⁷³ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n.º 89, p. 136. El Cabildo hispalense le concedió 150 reales de ayuda de costa.

⁷⁴ Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n.º 90, p. 197 y 203.

⁷⁵ Se, AC 1710, sec. I/ Leg. n.º 90, pp. 63-64.

⁷⁶ Se, AC 1716, sec. I/ Leg. n.º 94, p. 34.

Leveña					
Lorenzo Fragua ⁷⁷	Tenor	Málaga	1727	Tenor	
Pedro Fernández Casagrande ⁷⁸	Contralto	Natural de Morón (Sevilla)	1727	Contralto	Cantó con la Capilla en 1727 porque estaba necesitada de voces pero fue despedido al año siguiente porque no tenía buen oído.
José de Hinojosa ⁷⁹	Contralto	Málaga	1728	Contralto	Admitido en 1729 cuando sólo había un contralto.
¿	Tenor	Utrera (Sevilla)	1731	Tenor	No sabía mucha música y de su forma de cantar se dijo que “ni los bajos era de lo mejor”. ⁸⁰
Juan Martínez ⁸¹	Maestro de capilla	Iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla)	1731	Maestro de seises	No ganó la oposición.
Salvador González Araujo ⁸²	Maestro de capilla	Iglesia de Écija (Sevilla)	1731	Maestro de seises	No ganó la oposición.
Gabriel de Mendoza ⁸³	Maestro de capilla y organista	Iglesia de Ronda (Málaga)	1731	Maestro de seises	No ganó la oposición.
Juan Francisco Casagrande ⁸⁴		Natural de Morón (Sevilla)	1731	Maestro de seises	No ganó la oposición.
¿	Bajón	Málaga	1740	Bajón	Envío una carta porque pretendía la plaza vacante de José Sancho, pero el Cabildo no le aseguró una ayuda de costa si iba a Sevilla a ser oído. ⁸⁵

⁷⁷ El maestro de capilla, Pedro Rabassa, dijo de él que “era diestro y muy a propósito para esta Santa iglesia por sus prendas, habilidades y modestia”. Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 19.

⁷⁸ El día de San Pedro Nolaso cantó un verso a gusto de todos “pues aunque era cierto no sabía música, su voz era excelente y su afición y oído grande”. Cantó con la Capilla y fue admitido el 3 de febrero de 1727 con 200 ducados por un año con el fin de que “se habilitase en la música”. En enero del año siguiente, el maestro de capilla, Pedro Rabassa, dudaba si dicho sujeto “pudiese llegar a ser diestro en adelante, según tenía experimentado en los papeles que le entregó de Concepción, Navidad y Reyes, más de un mes antes de Concepción para que los estudiase. Que en cuanto al facistol y coro de capilla no aseguraba nada y que aparecía a dicho maestro, que este sujeto no tenía muy buen oído.”. Por ello, el Cabildo le cesó de su puesto y le dijo que lo tendría presente más hacia delante si estuviera más hábil para algún puesto. Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 40; AC 1728, sec. I/ Leg. n° 102, p. 13.

⁷⁹ Se, AC 1728, sec. I/ Leg. n° 102, pp. 122 y 126.

⁸⁰ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n° 105, pp. 104 y 109.

⁸¹ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n° 105, p. 60. Fue maestro de capilla en la iglesia de Santa Ana de Triana ca. 1727-1732 y de la Capilla Real de Granada ca. 1745-1750. Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX... op. cit.*, pp. 638 y 640.

⁸² Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n° 105, p. 126.

⁸³ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n° 105, p. 126. Músico natural de Ronda (Málaga) que en 1706 era maestro de capilla de la Colegial de San Salvador de Sevilla y tres años más tarde ocupó el magisterio de la Catedral de Plasencia, donde también ejerció como organista. José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, pp. 79 y 95. Ingresó en la Catedral de Cádiz como tenor el 2 de octubre de 1752 y allí permaneció hasta su muerte acaecida el 23 de marzo de 1775. Durante los años 1758-1775 se le abonaron 550 reales “por templar el órgano todo el año” en Cádiz. Su hermano, Luis García de Mendoza y Lagos, fue organista en la Catedral de Cádiz. Marcelino Díez, *La música en Cádiz... op. cit.* p. 584.

⁸⁴ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n° 105, p. 126.

⁸⁵ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n° 112, p. 20.

Juan Galán ⁸⁶	Bajón	Coria [del Río, Sevilla?], 1744	1739 1744	Bajón	Se le negó la licencia para entrar en la Capilla catedralicia. Volvió a presentarse en 1744.
¿	Sochantre	Antequera (Málaga)	1744	Sochantre ⁸⁷	
Gaspar de Balcaneda ⁸⁸	Chirimía	[Sevilla]	1746	Chirimía	Hijo del ministril de la Capilla catedralicia Juan de Balcaneda. No estaba hábil y fue admitido en 1752.
Manuel [Moreno] Cuesta ⁸⁹	Tenor	Colegial del Salvador (Sevilla)	1749 1763	Tenor	No hubo conformidad en admitirlo.
¿	Tiple	Jerez	1753	Tiple	Había cantado unas óperas en Jerez y estaba de paso por Sevilla. ⁹⁰
Alonso Ramírez de Arellano ⁹¹		Cádiz	1757	Maestro de capilla	
Francisco Antonio de Acosta ⁹²	Tenor	Catedral de Málaga	1765	Tenor	Era medio racionero en la Catedral de Málaga
Francisco Jiménez ⁹³	Bajón	[Sevilla]	1769 1773 1774	Bajón	Hijo del bajón de la Capilla Alonso Jiménez. El Cabildo dijo que no había plaza vacante.
¿	Bajón	Málaga	1773	Bajón ⁹⁴	

⁸⁶ Se, AC 1739, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 48; Pedro Rabassa dijo en marzo de 1744 como Juan Galán se había examinado el mes anterior en el coro “tocando el atril punto alto, bajo y natural; así mismo varios obras para poder distinguir las circunstancias precisas que debe tener un bajonista”. Según el maestro de capilla, tenía buen tono y tocaba con bastante seguridad, pero en el “verso al órgano lo había tocado desafinado, aunque contemplaba no era culpa suya”. Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n.º 115, pp. 50 y 120. En 1741 se presentó sin éxito a una plaza de bajonista en la Catedral de Córdoba y se decía que era de Sevilla. Actas Capitulares Catedral de Córdoba, tomo 75, p. 304. Citado por Juan Rafael Vázquez Lesmes, “La Capilla de Música de la catedral cordobesa”, *Boletín Real Academia de Córdoba...* p. 129. Debido a esta última noticia cabe suponer que este bajonista era natural de Coria del Río, localidad cercana a Sevilla y no de Coria en la provincia eclesiástica de Compostela.

⁸⁷ Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n.º 115, pp. 209 y 211.

⁸⁸ Se, AC 1746, sec. I/ Leg. n.º 116, p. 4v.

⁸⁹ Tenía veintidós años y era sobrino del tenor de la Capilla Manuel de Cuesta. Pedro Rabassa hacía tiempo que no le oía cantar y dijo que cuando le oyó le pareció bien aunque “no tenía la voz asentada” y no sabía si había mejorado o empeorado con el tiempo. Se, AC 1749, sec. I/ Leg. n.º 118, p. 152; En 1763 todavía necesitaba mucha práctica y ejercicio. Sc, AC 1763, sec. I/ Leg. n.º 129, p. 267. Fue músico en San Salvador de Sevilla. Rosario Gutiérrez Cordero, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla... op. cit.*, p. 349. Posteriormente fue recibido como tenor en la Catedral de Cádiz el 5 de diciembre de 1758 y allí permaneció hasta su muerte acaecida el 28 de septiembre de 1791. Marcelino Díez, *La música en Cádiz... op. cit.* pp. 116, 119, 174, 215, 239, 253-254, 269, 279, 287, 388, 391 y 413.

⁹⁰ Se, AC 1753, sec. I/ Leg. n.º 121, p. 42.

⁹¹ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, pp. 212v, 227 y 228. Era un experto musical que residía en Cádiz al cual el Cabildo de la Catedral gaditana le consultaba cuestiones musicales y le encargaba componer y gestionar la adquisición de obras para su archivo. Le nombró juez en las oposiciones al magisterio de capilla en Cádiz en 1788. Marcelino Díez, *La música en Cádiz... op. cit.* p. 585.

⁹² Los informes del maestro de capilla, Francisco Soler, y del organista 1º, Juan Roldán, no fueron favorables. Se, Actas de Canónigos *in sacris*, sec. I/ Libro 268 (26). Informe entre las pp. 1-2.

⁹³ Se, AC 1769, sec. I/ Leg. n.º 133, p. 113; AC 1773, sec. I/ Leg. n.º 137, p. 181; AC 1774, sec. I/ Leg. n.º 138, p. 30.

⁹⁴ Se, AC 1773, sec. I/ Leg. n.º 137, p. 203.

3.1.3. Aspirantes procedentes de otras provincias eclesiásticas de España

La mayoría de músicos pretendientes que optaron a un puesto en la Catedral de Sevilla procedía de otras provincias eclesiásticas de España. Desde la vecina provincia eclesiástica de Granada optaron a un puesto el bajonista Juan de Guerlos, el músico castrado Carlos Romero y el tenor Pedro Romay, de la Capilla Real de Granada. De Badajoz y Salamanca, ambas en la provincia eclesiástica de Compostela acudieron los músicos Juan Carvallo, natural de Badajoz, el contralto Juan de Bustamante, un bajonista, dos tenores de la Catedral de Badajoz, Pascual Royo [o Roig] y Pedro Arroyo y un tiple de Salamanca. De la Catedral de Pamplona, en la provincia eclesiástica de Burgos optó el racionero contralto Francisco de Costa. De la provincia eclesiástica de Toledo, que comprendía en el siglo XVIII las diócesis de Cartagena, Córdoba, Cuenca, Jaén, Osma, Segovia, Sigüenza y Valladolid, se ofrecieron la mayor parte de los músicos pretendientes. Desde Toledo acudió el bajo Juan Serrano; de Córdoba se ofrecieron en 1758 un bajo y un contralto; de Alcalá la Real (Jaén) el bajonista Diego Francisco Estremeda; de Murcia un contralto y el bajonista Ricardo Llavata; de Sigüenza el bajonista Salvador Colomer y un tiple; y desde Madrid se ofrecieron un considerable número de músicos: el bajonista Antonio Valdivieso, dos tiples de los que no consta el nombre, cuatro contraltos, entre ellos Alonso Olcina, Luis Mateo;⁹⁵ dos bajos, uno de ellos Miguel de Soria, de las Descalzas Reales y el tiple Jerónimo Bartolier, de la Capilla Real de Madrid. También se pidió información sobre por cuánto acudiría el tiple de la Capilla Real Manuel de Herrerías. De la provincia eclesiástica de Valencia el Cabildo hispalense mandó llamar a un bajonista y un bajo y además se ofrecieron un tiple y los organeros Nicolás Salanova y Martín Userral. El bajonista Alonso Jiménez era natural de Alicante y fue admitido un año más tarde en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla. Desde la provincia eclesiástica con metrópoli en Zaragoza optó el maestro de capilla José de Caseda, que aunque se le consideraba apto para el puesto no se le concedió por diferentes motivos que no se explican (véase tabla 40).

⁹⁵ Véase *Informe del maestro de capilla Pedro Rabassa sobre dos músicos que acudieron a Sevilla desde Madrid para hacer una prueba de acceso a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1726)* en el apéndice documental de este estudio.

Tabla 40. Aspirantes procedentes de otras provincias eclesiásticas de España que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla sin obtenerlo (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto de procedencia	Lugar de procedencia	Fecha solicitud	Puesto solicitado	Observaciones
¿	Contralto	Madrid	1704	Contralto	Luis de Herrera tuvo noticia de dos contraltos de Madrid. ⁹⁶
¿	Contralto	Murcia	1705	Contralto	Se le había mandado llamar a Murcia y acudió a Sevilla a ser oído. ⁹⁷
¿	[Tenor]	Segovia	1708	[Ración de Tenor]	Acudió a ser oído a Sevilla pero ya se había nombrado a M. Cortés. ⁹⁸
¿	[Bajo]	Madrid	1709	[Bajo]	Se dio una ayuda de costa a “un músico contrabajo que vino de Madrid”. ⁹⁹
¿	Maestro [de capilla]	Cartagena	1709	Maestro de capilla	Acudió a la oposición. ¹⁰⁰
¿	Contralto	Madrid	1709	Contralto	Se le mandó llamar a pesar de que estaba casado. ¹⁰¹
Antonio Valdivieso	Bajón	Madrid	1709	Bajón	Se le mandó llamar y se le dio una ayuda de costa. ¹⁰²
José de Caseda	Maestro de capilla	Zaragoza	1710	Maestro de capilla	Se tenían noticias de “su habilidad y suficiencia”. ¹⁰³
Juan de Bustamante	Contralto	[Catedral de] Badajoz	1710	Contralto	Se pidió un informe sobre su voz. ¹⁰⁴
Ricardo Llavata	Bajón	Murcia	1712	Bajón	Se pidió un informe sobre su habilidad. ¹⁰⁵
Juan de Guerlos	Bajón	Granada	1713	Bajón	Fue a ser oído y se le dio una ayuda de costa. ¹⁰⁶
¿	Bajón	Murcia	1713	Bajón	Fue a ser oído y se le dio una ayuda de costa. ¹⁰⁷
¿	Bajón	Badajoz	1713	Bajón	Fue a ser oído y se le dio una ayuda de costa. ¹⁰⁸
¿	Bajón	Valencia	1715	Bajón	“Había uno de fama” y se mandó llamar. ¹⁰⁹
¿	Bajo	Valencia	1715	Bajo	Se le mandó llamar. ¹¹⁰

⁹⁶ Se, AC 1704, sec. I/ Leg. n ° 87, p. 42.⁹⁷ Se, AC 1705, sec. I/ Leg. n ° 88, p. 77.⁹⁸ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n ° 89, p. 182. Se le dieron 100 pesos para el camino de vuelta.⁹⁹ Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n ° 90, pp. 197 y 203.¹⁰⁰ Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n ° 90, p. 172.¹⁰¹ Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n ° 90, pp. 150, 196-197 y 203. No gustó y se le dio una ayuda de costa.¹⁰² Se, AC 1709, sec. I/ Leg. n ° 90, p. 150.¹⁰³ “Aunque de su habilidad y suficiencia se tenían muy bastantes noticias, no obstante, y en vista de todo, se acordó en esta materia no se hablase más palabra, ni que por ahora, ni para adelante se tratara de ella por diferentes motivos que hubo de por medio”. Se, AC 1710, sec. I/ Leg. n ° 90, pp. 5, y 43-44.¹⁰⁴ El Cabildo mandó a José Bravo, cura del Sagrario, que tenía un pariente canónico en Badajoz que le informara sobre la voz de este contralto. Sc, AC 1710, sec. I/ Leg. n ° 90, p. 74.¹⁰⁵ Se, AC 1712, sec. I/ Leg. n ° 91, p. 48.¹⁰⁶ Se, AC 1713, sec. I/ Leg. n ° 92, pp. 75 y 98.¹⁰⁷ *Ibid.*¹⁰⁸ *Ibid.*¹⁰⁹ Se, AC 1715, sec. I/ Leg. n ° 94, p. 37.¹¹⁰ *Ibid.*

¿	Tiple	Valencia	1715	Tiple	No era bueno y se le dio una ayuda de costa. ¹¹¹
Manuel de Herrerías	Tiple	Capilla Real (Madrid)	1716	Tiple	Se pidió información en 1716. En 1717 dijo que iría por 1000 d de renta libres, pero que no le daban licencia para ir a ser oído a Sevilla. ¹¹²
Diego Carroes	Tiple	Zaragoza	1720	Tiple	Se le escribió para que fuera a ser oído. ¹¹³
Nicolás Salanova ¹¹⁴	Organero	Valencia	1724	Organero	
Alonso Olcina ¹¹⁵	Contralto	Madrid	1726	Contralto	Enviado por José Bádenes desde Madrid. No tenía estilo por falta de práctica.
Luis Mateo ¹¹⁶	Contralto	Madrid	1726	Contralto	Enviado por José Bádenes desde Madrid. No estaba suficiente para cantar en la Capilla de Música.
Francisco de Costa ¹¹⁷	Racionero Contralto	Catedral de Pamplona	1727	Contralto	Pedro Rabassa tenía grandes noticias de su habilidad pero el Cabildo no lo consideró necesario.
Juan Carvallo ¹¹⁸	Músico	Natural de Badajoz	1731	Maestro de seises	No ganó la oposición.
Martín Userral ¹¹⁹	Organero	Valencia	1732	Organero	
¿	Tiple	Salamanca	1736		Escribió una carta al maestro de capilla interesándose por la plaza. El Cabildo no lo aceptó sin prueba. ¹²⁰

¹¹¹ Se, AC 1715, sec. I/ Leg. n° 94, p. 86.

¹¹² Se, AC 1716, sec. I/ Leg. n° 94, pp. 91 y 94; AC 1717, sec. I/ Leg. n° 95, p. 37. En 1721 se decía del Tiple 1° de la Capilla real de Madrid que no quería ir a ser oído sin ser recibido. Se, AC 1721, sec. I/ Leg. n° 97, p. 74.

¹¹³ Se, AC 1720, sec. I/ Leg. n° 96, p. 77.

¹¹⁴ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n° 98, p. 118.

¹¹⁵ Cantó un *Dixit Dominus* a dúo, la misa y el motete del día de la Presentación. Según los informes de Pedro Rabassa, “tenía suficiente práctica para cantar obras comunes en el primer coro, pudiendo en el segundo coro cumplir bastantemente con su papel aunque no tenía estilo, por falta de práctica en cantar en iglesias, que adquiriéndola, sería su voz más agradable que la de su compañero Luis Matheo, también contralto”. Se, AC 1726, sec. I/ Leg. 100, pp. 136-137.

¹¹⁶ Según los informes de Pedro Rabassa, “no estaba suficiente para ser admitido en dicha Capilla.” Se, AC 1726, sec. I/ Leg. 100, p. 137.

¹¹⁷ Envió una carta a la Catedral de Sevilla que se leyó en el Cabildo de 3 de febrero de 1727. En ella solicitó una plaza de contralto. Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 40v. Gracias al estudio de María Gembero Ustárroz sobre *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII... op. cit.*, t.I, pp. 166 y 216, es posible conocer que nació en Mataró (Barcelona) y murió en Pamplona el 3 de enero de 1757. Fue admitido en la catedral de Pamplona en 1721 tras ejercer la profesión musical en Huesca aunque en diciembre de 1726 todavía no había sido ordenado sacerdote y el obispo de Barcelona había dado facilidades para que la ceremonia pudiera celebrarse. Esto probablemente se debió a las sospechas sobre la limpieza de sangre del músico.

¹¹⁸ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n° 105, p. 126.

¹¹⁹ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n° 106, p. 4v. Se volvió a presentar tres años más tarde. Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n° 108, p. 231.

¹²⁰ Se, AC 1736, sec. I/ Leg. n° 109, p. 88v. Pudo tratarse de Juan Largo, racionero y tiple solista de la Capilla de Música de la Catedral de Salamanca, de José Galindo, capellán contralto-tiple de la misma

Miguel de Soria ¹²¹	Bajo	Descalzas Reales(Madrid)	1737	Bajo	Se le había escrito a otro para que fuera a ser oído.
Juan Serrano ¹²²	Bajo	Toledo	1739	Bajo	No gustó y se le dieron 100 r de ayuda de costa.
Jerónimo Bartolier ¹²³	Tiple	Capilla Real de Madrid	1741	Tiple	Presbítero. Era notorio que tenía una excelente voz. Decía que iría a Sevilla por 13.000 reales.
Diego Francisco Estremeda ¹²⁴	Bajón	Alcalá la Real (Jaén)	1743	Bajón	Quiso ir a ser oído.
Salvador Colomer ¹²⁵	Bajón	Sigüenza (Guadalajara)	1743	Bajón	Quiso ir a ser oído.
Alonso Jiménez ¹²⁶	Bajón	[Alicante]	1744	Bajón	Admitido en 1745. Natural de Alicante
¿	Tiple	Sigüenza (Guadalajara)	1744	Tiple	No servía. ¹²⁷
Carlos Romero ¹²⁸	Músico castrado	Residente en Granada	1747	(Tiple)	Solicitó ser oído mediante una carta
Pascual Royo ¹²⁹ [Roig]	Tenor	Catedral de Badajoz	1749	Tenor	No hubo conformidad en admitirlo.
Pedro Romay ¹³⁰	Tenor	Capilla Real de Granada	1749	Tenor	No hubo conformidad en admitirlo.
Pedro Arroyo ¹³¹	Tenor	Catedral de Badajoz	1753	Tenor	No le admitieron pero le dieron ayuda de costa

capilla o de Juan Martín, mozo de coro tiple. Según el estudio de Mariano Pérez Prieto, estos músicos aparecen como tiples en la plantilla de 1730. En la siguiente de 1740 ya no aparecen Juan Largo ni Juan Martín. Mariano Pérez Nieto, “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura”, *Revista de Musicología*, XVIII, n° 1-2 (1995), pp. 21-22.

¹²¹ Se, AC 1737, sec. I/ Leg. n° 110, p. 17v.

¹²² Se, AC 1739, sec. I/ Leg. n° 112, pp. 109 y 110v.

¹²³ Se, AC 1741, sec. I/ Leg. n° 113, p. 87. Ese mismo año este músico (que aparece con el nombre de Gerónimo Bartholuci) había sido nombrado uno de los cinco jueces que debía hacer guardar las Constituciones y ordenanzas de la Capilla Real y Festería. Nicolás Morales, “Real Capilla y Festería en el s. XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina”, *Revista de Musicología*, XXII, n° 1 (1999), pp. 207-208.

¹²⁴ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n° 114, p. 97. En 1741 se presentó -sin éxito- a una plaza de bajonista en la catedral de Córdoba y se decía que era de Alcalá la real (Jaén). Actas Capitulares Catedral de Córdoba, tomo 75, p. 304. Citado por Juan Rafael Vázquez Lesmes, “La Capilla de Música de la catedral cordobesa”... *op. cit.*, p. 129.

¹²⁵ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n° 114, p. 97.

¹²⁶ Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n° 115, p. 252.

¹²⁷ Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n° 115, pp. 149 y 152.

¹²⁸ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n° 117, p. 41.

¹²⁹ Pedro Rabassa le escribió por ver si le interesaba el puesto. En un informe dijo de él que tenía “de 24 a 25 años (...) de voz larga, clara, de buena especie, abultada y proporcionada para un primer coro, diestro en toda música de latín y romance, bastante gala, le he oído en casas particulares y creo que en la Iglesia parecerá bien, como no se haya deteriorado”. Se, AC 1749, sec. I/ Leg. n° 118, p. 152. En 1753 acudió a ser oído desde la catedral de Badajoz un tenor llamado Pedro Arroyo que pudiera ser la misma persona. Sc, AC 1753, sec. I/ Leg. n° 121, pp. 14 y 21v. El nombre de Pascual Royo, tenor de la catedral de Badajoz, aparece en las plantillas de los años 1752, 1753, 1754, pero ya no en la de 1763. Según el estudio de Santiago Kastner, “La Música en la catedral de Badajoz (años 1654-1764)”, *Anuario Musical*, XVI (1963), p. 237.

¹³⁰ Pedro Rabassa dijo que no lo había oído pero que le habían alabado mucho su voz. No obstante, dudaba si era diestro. En aquel momento estaba en Utrera (Sevilla) o Sevilla, tenía veinticuatro o veinticinco años y había sido ordenado sacerdote en la Capilla Real de Granada. Se, AC 1749, sec. I/ Leg. n° 118, p. 152.

					porque era bueno.
¿	Tiple	Madrid	1753	Tiple	Quería ir por 1000 ducados de renta y que 400 fuesen perpetuos. ¹³²
¿	Tiple	Madrid	1753	Tiple	Se contentaba con un salario menor de 13.000 reales. ¹³³
Manuel García de Santiago ¹³⁴	Tenor de coro primero	Capilla Real de San Cayetano (Madrid)	1755 1763	Tenor	En 1763 dijo que conocía la necesidad de tenores pero el Cabildo no le concedió ayuda de costa para ir a ser oído.
¿	Bajo	Córdoba	1758	Bajo ¹³⁵	
¿	Contralto	Córdoba	1758	Contralto	El ministril Manuel Facundo de Espinosa quedó encargado de escucharlo porque iba a ir a Córdoba ¹³⁶
¿	Bajo	Valencia	1771	Bajo	No quiso abandonar su puesto para ir a ser oído ¹³⁷

3.1.4. Aspirantes procedentes de otros países

Casi todos los músicos procedentes de otros países, como Francia, Portugal o Italia, que optaron a un puesto en la Catedral de Sevilla lo obtuvieron.¹³⁸ Sin embargo, el Cabildo sevillano se interesó también en otros músicos extranjeros para que formaran parte de la Capilla de Música hispalense que finalmente no formaron parte de ella (véase tabla 41).

Tabla 41. Aspirantes procedentes de otros países que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla sin obtenerlo (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto de procedencia	Lugar de procedencia	Fecha solicitud	Puesto solicitado	Observaciones
¿	Organero	Natural de Francia	1731	Organero ¹³⁹	
Joaquim José Acosta ¹⁴⁰	Bajo	Corte del Rey Joao V de Portugal	1741		

¹³¹ Se, AC 1753, sec. I/ Leg. n ° 121, pp. 14 y 21v.

¹³² Se, AC 1753, sec. I/ Leg. n ° 121, p. 4.

¹³³ Se, AC 1753, sec. I/ Leg. n ° 121, p. 4.

¹³⁴ Se, AC 1755, sec. I/ Leg. n ° 122, p. 20; AC 1763, sec. I/ Leg. n ° 129, p. 267. Tocaba también el órgano y se presentó a una plaza de organista en la Catedral de Plasencia en 1772. José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 98.

¹³⁵ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n ° 125, p. 174.

¹³⁶ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n ° 125, p. 179v.

¹³⁷ Se, AC 1771, sec. I/ Leg. n ° 135, p. 96.

¹³⁸ Véase el capítulo sobre la organización musical catedralicia.

¹³⁹ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n ° 105, p. 143.

¹⁴⁰ Se, AC 1741, sec. I/ Leg. n ° 113, p. 45.

¿	Tenor	Natural de Italia	1749	Tenor	Fue recibido por el Tiple de la Capilla, Carlos Signoretti en su viaje a Florencia. ¹⁴¹
---	-------	-------------------	------	-------	--

3.1.5. Aspirantes de los que se desconoce el lugar de procedencia

Se desconoce el lugar de procedencia de un considerable número de músicos pretendientes a un puesto en la Catedral de Sevilla. Algunos de ellos no fueron admitidos en la primera ocasión que optaron a una plaza musical pero sí posteriormente, como los violinistas José Romero y Cristóbal Luna, el ministril Manuel Facundo de Espinosa, hijo del ministril de la Capilla hispalense Manuel de Espinosa y el tenor Bartolomé Polo (véase tabla 42).

Tabla 42. Aspirantes de los que se desconoce el lugar de procedencia que optaron a un puesto musical en la Catedral de Sevilla sin obtenerlo (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139.

Nombre	Puesto de procedencia	Fecha de solicitud	Puesto solicitado	Observaciones
¿	Clarín	1705	Clarín	Se ofreció a tocar un “instrumento como clarín” y a hacer la prueba. ¹⁴²
Juan Matías Seico y Silva	Tenor	1708	Tenor	Se le dio licencia para hacer la prueba. ¹⁴³
Juan de Santiago Bermudo	Tenor	1708	Tenor	Se le dio licencia para hacer la prueba. ¹⁴⁴
Bartolomé de Palma ¹⁴⁵	Tenor	1717	Tenor	
¿	Viola de arco, violón, violín y arpa	1717	Viola de arco, violón, violín y arpa	No se le recibió y se le dieron 300 reales de ayuda de costa. ¹⁴⁶
Gabriel Sánchez Granados ¹⁴⁷		1724	Organista 2º	
José Espada ¹⁴⁸	Violín, bajón y violón	1725	Violín, bajón y violón	No se le aceptó por los atrasos económicos que tenía la Fábrica.
Juan del Corral ¹⁴⁹	Bajo	1736	Bajo	Pretendía la plaza vacante de Juan Mercado.
José Romero ¹⁵⁰	Violín	1740	Violín	La plaza estaba dada en esta

¹⁴¹ Se, AC 1749, sec. I/ Leg. n ° 118, p. 152.

¹⁴² Se, AC 1705, sec. I/ Leg. n ° 88, p. 118.

¹⁴³ Se, AC 1708, sec. I/ Leg. n ° 89, p. 75.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Se, AC 1717, sec. I/ Leg. n ° 95, p. 15.

¹⁴⁶ Se, AC 1717, sec. I/ Leg. n ° 95, p. 16.

¹⁴⁷ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n ° 98, p. 85.

¹⁴⁸ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n ° 99, p. 50.

¹⁴⁹ Se, AC 1736, sec. I/ Leg. n ° 109, p. 174.

¹⁵⁰ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n ° 112, p. 94v.

				ocasión y fue admitido en 1743.
Juan Almela ¹⁵¹		1740	Maestro de seises	No era sacerdote.
Bartolomé Manzano ¹⁵²		1740	Maestro de seises	
A. Roberto ¹⁵³	Varios instrumentos	1742		No se aceptó su petición.
Miguel de Guzmán ¹⁵⁴	Bajón	1743	Bajón	
Cristóbal Luna ¹⁵⁵	Violonchelo	1743	Violonchelo	Admitido como violín en 1745
Pedro Panfil ¹⁵⁶	Oboe	1744	Oboe	Llevaba una carta de recomendación del Marqués de Scotti en la que se decía que era bastante hábil
Manuel Facundo de Espinosa ¹⁵⁷	Oboe y otros instrumentos	1744	Oboe	Hijo del oboe de la Capilla Manuel Espinosa. Fue admitido en 1748.
¿	Contralto	1747	Contralto ¹⁵⁸	
¿	Tenor	1747	Tenor	Estaba de paso por Sevilla. La Fábrica no podía costear su plaza y no se le dio permiso para cantar. ¹⁵⁹
¿	Músico que canta y toca el bajón	1756		No hubo acuerdo en admitirlo. ¹⁶⁰
Bernardino Francisco Gama ¹⁶¹	Bajo	1760	Bajo	No hubo conformidad en el Cabildo.
José de Torres ¹⁶²	(Tenor)	1761	Tenor	Clérigo de menores
Bartolomé Polo ¹⁶³	Tenor	1761	Tenor	El Cabildo dijo que no había lugar. Admitido en 1775.
Juan Serrano ¹⁶⁴	Tenor	1761	Tenor	El Cabildo dijo que no había lugar.
Francisco Larramendi ¹⁶⁵	Tenor	1761	Tenor	El Cabildo dijo que no había lugar.
Sebastián Cabezón ¹⁶⁶	Tenor	1764	Tenor	No fue admitido.
Raimundo	Tenor	1764	Tenor	No fue admitido.

¹⁵¹ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 111.

¹⁵² Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 111. Este músico ejerció el magisterio de capilla en la iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla) con anterioridad a 1760, según un informe del mayordomo de esa capilla José Romero, *Manifiesto que hago ante el señor benficionado D. Manuel Saballos [Ceballos] de las experiencias que tengo de lo que se ha practicado por estilo antiguo en la Capilla... op. cit., p. 2v.*

¹⁵³ Se, AC 1742, sec. I/ Leg. n.º 113, p. 9.

¹⁵⁴ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n.º 114, p. 79.

¹⁵⁵ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n.º 114, p. 219.

¹⁵⁶ Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n.º 115, p. 36.

¹⁵⁷ Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n.º 115, p. 83.

¹⁵⁸ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 28.

¹⁵⁹ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 10.

¹⁶⁰ Se, AC 1756, sec. I/ Leg. n.º 123, p. 375v.

¹⁶¹ Se, AC 1760, sec. I/ Leg. n.º 126, p. 46.

¹⁶² Se, AC 1761, sec. I/ Leg. n.º 127, p. 118v.

¹⁶³ Se, AC 1761, sec. I/ Leg. n.º 127, p. 26v.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Según los informes tenía voz de tenor con bastantes altos y con bajos pero con una especie de resabio que el maestro no acertaba a explicar, por lo que necesitaba mucha práctica y ejercicio para aprender lo que tenía que cantar. Se, AC 1764, sec. I/ Leg. n.º 130, p. 25.

Mercadal ¹⁶⁷				
¿	Tenor	1764	Tenor	No se admitió. ¹⁶⁸
¿	Tenor	1765	Tenor	No se admitió. ¹⁶⁹
Navarrete ¹⁷⁰	Chirimía	1766	Chirimía	Optó a la plaza vacante por Gaspar de Balcaneda. No se le admitió.
Miguel Gascón ¹⁷¹	Tenor	1770	Tenor	Pidió licencia para cantar en una prueba y se le negó
Fernando Escalona ¹⁷²	Violín	1772	Violín	
¿	Contralto	1772	Contralto	Se examinó a un músico contralto ¹⁷³
Luis Rodríguez ¹⁷⁴	Violín	1772	Violín	
Nicolás Núñez ¹⁷⁵	Bajón	1773	Bajón	Estaba suficiente en el bajón pero el Cabildo dijo que no había lugar

3.2. Aspirantes que rechazaron un puesto musical de la Catedral de Sevilla tras obtenerlo

Hubo algunos músicos que rechazaron un puesto en la Catedral de Sevilla tras obtenerlo. En la mayoría de los casos las razones que hicieron cambiar de opinión a los músicos fueron económicas, ya que frecuentemente les aumentaron el salario en su anterior puesto. Por ejemplo, un contralto de Segorbe; Miguel Rodríguez, sochantre en la Catedral de Segovia y Fernando Colomo, bajonista de la Catedral de Cádiz, rechazaron un puesto musical de la Catedral de Sevilla. Otros músicos, como Nicolás Tudesco, no estuvieron conformes con el salario que se les ofrecía en la Catedral de Sevilla y no se llegaron a incorporar a su puesto tras haber obtenido una plaza en la Capilla de Música de la Catedral sevillana.

Otra de las razones que impidió a algunos músicos que inicialmente se habían interesado por formar parte de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla a cambiar de parecer, fue el temor a perder su anterior puesto si acudían a Sevilla a realizar las pruebas, como le sucedió a Antonio Hidalgo, bajonista de la Iglesia del Pilar de Zaragoza. También desde Zaragoza optó a un puesto de bajonista otro músico

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶⁹ Se, AC 1765, sec. I/ Leg. n.º 131, p. 78.

¹⁷⁰ Se, AC 1766, sec. I/ Leg. n.º 132, p. 57.

¹⁷¹ Se, AC 1770, sec. I/ Leg. n.º 134, p. 59.

¹⁷² Se, AC 1772, sec. I/ Leg. n.º 136, p. 119v.

¹⁷³ Se, AC 1772, sec. I/ Leg. n.º 136, p. 63v.

¹⁷⁴ Se, AC 1772, sec. I/ Leg. n.º 136, p. 126v.

¹⁷⁵ Se, AC 1773, sec. I/ Leg. n.º 137, p. 181.

apellidado Campillos que fue admitido mediante informes pero que fue despedido porque no se llegó a incorporar.

En algunos casos la razón por la que algunos músicos no se incorporaron a la Capilla de la Catedral de Sevilla fue porque en el Cabildo hispalense no admitía a músicos casados, fue el caso de Juan Bautista Mazetti, procedente de la Corte del Rey Joao IV de Portugal, o porque habían obtenido previamente otro puesto en otra catedral, como el bajo Carlino, que procedía también de la Corte de Lisboa¹⁷⁶ (véase tabla 43).

Tabla 43. Aspirantes que rechazaron un puesto musical en la Catedral de Sevilla (1700-1775) tras obtenerlo.

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n° 85-139.

Nombre	Puesto de procedencia	Lugar de procedencia	Fecha Informe	Puesto solicitado	Observaciones
Raimundo Duat	Sochantre	Catedral de Valencia	1715	Sochantre	Se le ofreció el puesto por medio de Juan de Balcaneda pero no fue a Sevilla. ¹⁷⁷
¿	Contralto	Catedral de Segorbe (Castellón)	1726	Contralto ¹⁷⁸	Prefirió quedarse en su puesto de Segorbe.
Liborio Jacobetti ¹⁷⁹	Bajo	Corte del Rey Joao IV de Portugal	1727	Bajo	
Juan Bautista Mazetti ¹⁸⁰	Bajo	Corte Rey Joao IV de Portugal	1727	Bajo	El Cabildo no admitía a músicos de voz casados.
Carlino ¹⁸¹	Bajo	Corte del Rey Joao IV de Portugal	1727	Bajo	Había dado su palabra para ir a la Catedral de Córdoba.
Miguel Rodríguez ¹⁸²	Sochantre	Catedral de Segovia	1727	Sochantre	Era sacerdote de 28 años. No se incorporó porque le aumentaron el salario en Segovia.

¹⁷⁶ Véase Informe de José Badenes, tenor enviado por el Cabildo hispalense en busca de músicos para la Capilla de la Catedral de Sevilla, sobre músicos aspirantes a dicha Capilla (1727) y el Informe del maestro de capilla Pedro Rabassa sobre músicos aspirantes a la Capilla de la Catedral de Sevilla (1727) en el apéndice documental de este estudio.

¹⁷⁷ Se, AC 1715, sec. I/ Leg. n° 94, pp. 112 y 114.

¹⁷⁸ Pedro Rabassa le escribió una carta ofreciéndole una plaza de contralto, pero este músico no estaba dispuesto a ir a Sevilla porque donde estaba tenía “conveniencias suficientes para su manutención”. Se, AC 1726, sec. I/ Leg. n° 100, pp. 92 y 137.

¹⁷⁹ Según informes de José Bádenes, un tenor de la Capilla enviado en busca de músicos, era un sacerdote de treinta y cuatro años y “su voz larga, de 16 puntos, de mucho cuerpo”. Sc, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 11.

¹⁸⁰ Se, AC 1727, Sc, sec. I/ Leg. n° 101, p. 11.

¹⁸¹ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 11.

¹⁸² Según informes de José Bádenes, su voz era buena “teniendo 13 puntos, barítono, de cuerpo y que cantaba más de genio que de ciencia”. Según Pedro Rabassa, su voz era “de buena especie y abultada, con bastante gala, movimiento y afición, aunque está corto para cantar los géneros de obras que en esta Santa iglesia se necesitan”. Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, pp. 11, 21v y 59.

Fernando Colomo ¹⁸³	Bajón	Catedral de Cádiz	1728	Bajón	No se incorporó porque le aumentaron el salario en Cádiz.
Nicolás Tudesco ¹⁸⁴	Violón primero		1733	Violón	No le conformó el salario y en su lugar nombraron a Antonio Villalba.
[i] Campillos	Bajón	Zaragoza	1740	Bajón	Hermano de Alejandro Campillos, Tenor en Zaragoza que fue admitido mediante informes pero despedido porque no se llegó a incorporar. ¹⁸⁵
Antonio Hidalgo ¹⁸⁶	Bajón	Iglesia del Pilar de Zaragoza	1744	Bajón	No quiso ir a ser oído por si perdía su plaza en Zaragoza.

¹⁸³ Se le nombró bajón de la catedral de Sevilla el 7 de mayo de 1728. Volvió a Cádiz, donde había estado sirviendo durante algunos años a arreglar su vivienda. Allí le aumentaron el salario y volvió a la Catedral gaditana. No obstante, reclamó al Cabildo hispalense su sueldo, que estaba fijado en 4000 reales. Se, AC 1728, sec. I/ Leg. n° 102, p. 97.

¹⁸⁴ Era de “habilidad relevante” pero no estuvo conforme con el salario que se le iba a pagar. El Cabildo nombró a Antonio Villalba que se conformó con menos. Se, AC 1733, sec. I/ Leg. n° 107, p. 286.

¹⁸⁵ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n° 112, pp. 56 y 107.

¹⁸⁶ Escribió una carta al Cabildo sevillano insinuando que en su iglesia del Pilar de Zaragoza no le concedían licencia y le daban por despedido si iba a Sevilla a probar sus habilidades. Pedía ser admitido sin hacer una prueba previa por temor a perder su puesto. El Cabildo le respondió que no se recibía ningún músico sin que primero se hiciera constar su habilidad y le invitó a ponerse en camino o avisar para que el Cabildo pudiera dar la plaza a otra persona. Se, AC 1744, sec. I/ Leg. n° 115, pp. 76 y 120.

Capítulo IV.

Situación económica de los músicos de la Catedral de Sevilla

La Catedral de Sevilla, al igual que otras catedrales españolas, fue una institución dedicada al servicio espiritual y a la gestión de los recursos humanos y materiales necesarios para llevar a cabo el culto religioso. Los dos órganos principales de gestión económica en la Catedral de Sevilla fueron la mesa capitular y la Hacienda de la Fábrica.

Con la llegada de la dinastía borbónica al trono de España se introdujo una reforma fiscal que reactivó a partir del segundo cuarto del siglo XVIII la economía española. En el primer tercio del siglo XVIII una moderada inflación contribuyó a aislar a España respecto a la revaluación mundial del oro y plata. La estabilidad de los precios de los bienes de consumo en el período 1701-1750 actuó como factor de freno del declive económico de la centuria precedente y como promotora de la recuperación.

La tendencia ascendente de los precios que se produjo hasta las guerras napoleónicas, comenzó alrededor de 1734, pero hubo una disminución en el decenio de 1740. En la segunda mitad del siglo XVIII tuvo lugar un gran progreso económico. Sin embargo, los precios en Andalucía aumentaron en 1753, 1755, 1757, 1758 y 1762-66 y descendieron en 1752, 1759 y 1761.¹

1. Órganos de gestión económica

1.1. Mesa capitular

La mesa capitular era el órgano de gestión económica encargado de costear los gastos destinados a mantener el culto en la catedral. Fundamentalmente la mesa capitular se encargaba de pagar a los prebendados, es decir, a los principales encargados de organizar y participar en el culto catedralicio. Las prebendas íntegras reportaban tres maravedíes, la ración íntegra dos y la media ración un maravedí.² Además, los prebendados podían ganar los manuales, es decir, determinada porción o distribución por haber asistido a un determinado acto religioso.³

¹ J. E. Hamilton, *Guerra y precios en España*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 31, 83, 184-185 y 193.

² Se, *Estatutos y Constituciones... op. cit.*, pp. 174-175. En la citada fuente no aparece especificado cada cuánto tiempo se hacían dichos pagos en maravedíes.

³ Véase apartado sobre Horas del Oficio, Manuales, misas y procesiones en el capítulo siguiente de este estudio.

La mesa capitular se nutría de los impuestos, que le correspondían a la catedral como Iglesia y al Cabildo como señor junto con el obispo y de las rentas de sus posesiones inmuebles.⁴

1.2. Hacienda de la Fábrica

La Hacienda de la Fábrica se encargaba de sufragar los gastos inventariables, fungibles y los salarios de las personas contratadas por el Cabildo. Los ingresos de la Hacienda de la Fábrica provenían de las propiedades arrendadas, vacantes de las capellanías y raciones vacantes de músicos, entre otros ingresos.

2. Situación económica de los músicos de la Catedral de Sevilla

No es fácil llegar a determinar los ingresos totales de los músicos de la Catedral de Sevilla, puesto que la remuneración que se les otorgaba por sus actuaciones en la catedral se veía incrementada con las actuaciones fuera de ella, especialmente en el caso de los miembros de la Capilla de Música. En general, los músicos de la Capilla hispalense no tenían un salario fijo, sino que se les pagaba en función del puesto que ocupaban y de las habilidades musicales de cada uno. El Cabildo sevillano concedía a los músicos un aumento de salario según los méritos y competencia musical de cada uno. En algunas ocasiones este aumento se hacía fijo y en otras los músicos tenían la obligación de pedirlo cada año. Con frecuencia el aumento de salario se efectuaba de cincuenta en cincuenta ducados.⁵ En numerosos casos, el Cabildo hispalense concedió a sus músicos ayudas económicas de poca cuantía (ayudas de costa y limosnas) cuando los músicos las solicitaban por alguna causa justificada (enfermedad suya, de algún pariente cercano o extrema pobreza cuando tenían familia numerosa).

⁴ Véase Javier Suárez Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza 1600-1750... op. cit.*, t. I, pp. 27-51.

⁵ Un ducado equivalía a 375 maravedís, y a 11 reales, puesto que un real equivalía a 34 maravedís. El maravedí era la unidad más pequeña del sistema monetario castellano. J. E. Hamilton, *Guerra y precios... op. cit.*, p. 67.

2.1. Situación económica de los músicos del Coro de canto llano

Las catedrales tenían una exhaustiva normativa que regulaba los aspectos económicos y las ganancias de su personal, en el caso de la Catedral de Sevilla era su *Regla del Coro y Cabildo*. Por regla general, los prebendados de la Catedral de Sevilla no percibían ninguna compensación por las Horas del Oficio Divino si no habían estado presentes en ellas, a excepción de haber tenido una ocupación precisa o justificada. Según la clasificación y solemnidad de los días los prebendados recibían distintas ganancias.⁶ A continuación detallamos algunas de las normas más interesantes con el fin de conocer la complejidad del procedimiento de obtención de ganancias por parte de los prebendados.

La Hora Prima se clasificaba en menor y mayor, se llamaba Prima menor cuando solo había una misa cantada y los prebendados podían ganarla si asistían antes del tercer Salmo y la podían ganar los prebendados que estaban de permiso por vacaciones, por enfermedad o en alguna ocupación del Cabildo hispalense. En la Prima mayor había dos misas cantadas y los prebendados las ganaban si asistían a la Epístola de la misa.

Para ganar cualquier manual de Prima era preciso que los prebendados asistieran primero a dicha Hora, porque no ganaban ningún manual estando de permiso. Para poder tener vacaciones en el día de Prima menor, los prebendados debían comunicárselo al puntador de coro. Los prebendados que fueran a decir misa durante la Hora de Prima fuera de la Catedral de Sevilla, la ganaban aunque no asistieran. El día que se cantaban dos misas (Prima mayor), “la primera es Missa de Prima, aunque se cante después de Tercia y los prebendados la ganaban si llegaban antes de la Epístola.” El día que había Missa de Prima y mientras pitanzas, la hora de ganarlas con la mañana era a la Epístola. Las pitanzas eran “120 Estaciones, 10 cada mes” que se hacían por diversos Papas, Cardenales, Arzobispos, Reyes e Infantes. Las ganaban tanto los miembros del Coro de Canto llano ordenados como los no ordenados sacerdotes y los que se encontraban de permiso, a excepción de los que estuvieran ausentes.

Las Misas de Reyes se hacían en días que había pitanzas y estaban consideradas como si fueran procesiones. Los prebendados que no estuvieran ordenados *in sacris* no ganaban por la asistencia a las Misas de Reyes, a excepción del maestro de capilla y los seises.

⁶ Véase apartado sobre la organización del culto en el capítulo siguiente de este estudio.

“Las Missas de Reyes (que son el Título quarto del Libro de Pitanzería) con 12 Memorias se hacen en días, que ay Pitanzas. Tienen calidad como si fueran Procesiones y no las ganan los Señores, que no están Ordenados *in sacris*; mas la ganan el Maestro, y los Seyses. Las ganan los Señores, que ganan Pitanzas aquel día, y a quien no, se le quitan; y se ganan en *Recle*, como las Pitanzas.”⁷

Los prebendados ganaban la Hora Tercia, cuando no había procesión, si asistían a la Epístola de la misa. Cuando había procesión la ganaban si se incorporaban a ella en la Nave de la Virgen de la Antigua, antes de que el presidente del coro acabara la oración del responso. Cuando la procesión se hacía por fuera de la Catedral de Sevilla, el miembro del coro que no saliera con la procesión, perdía la Tercia y el manual, si lo había. Ningún miembro del coro podía salir de él hasta que un hubiera concluido totalmente la misa y cuando algún miembro del coro no podía salir con la procesión porque se encontraba indispuerto, debía permanecer en el coro hasta que la procesión volviera si deseaba obtener sus ganancias. Si algún miembro del coro se encontraba de vacaciones (*recl*) fuera de Sevilla y dentro del arzobispado, éste ganaba las procesiones. Para estar de vacaciones fuera de Sevilla, los prebendados debían comunicárselo al puntador de coro para que no les computara como *recl* ordinario.

En las procesiones los prebendados se debían poner en orden según su antigüedad y debían guardar silencio durante toda ella. Ningún prebendado podía detener la procesión y colocarse cuando llegaba tarde bajo pena de perder las ganancias, tanto él como el que se detenía para dejarle paso. En las procesiones de difuntos había manual y los prebendados lo ganaban si asistían a la Epístola de la Misa de *Requiem* que se decía en el Altar Mayor. Las procesiones de difuntos las ganaban los prebendados jubilados en ocupación del Cabildo hispalense, los prebendados y los medio racioneros. No las ganaban los miembros del Coro de Canto llano y de la Capilla de Música no ordenados, ni los seises, ni el maestro de capilla si no asistían.

Los días que había reunión del Cabildo, los capitulares ganaban esta Hora si al terminar el Cabildo regresaban al Coro. Los prebendados ganaban la Hora Sexta si estaban presentes al primer Salmo del Oficio mayor y si se decía Nona por la mañana, la Sexta se suprimía y se ganaba al primer Salmo de Nona. Si Sexta empezaba cuando el Cabildo Ordinario todavía no había concluido, la ganaban todos los señores que

⁷ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp. 209-210.

estuvieran allí reunidos. También la ganaban los prebendados que estuvieran de permiso por enfermedad (*patitur*), en ocupación del Cabildo, pero no las ganaban si estaban de vacaciones (*reclis*).

Según la regla de Nona, los días que esta Hora se decía por la tarde los prebendados podían ganarla si llegaban antes del tercer Salmo. Podían ganarla los prebendados de permiso por enfermedad y los que estuvieran en ocupación del Cabildo, pero, al igual que Sexta, no podían ganarla los prebendados que estaban de vacaciones. Cuando había Manual a Nona, los prebendados podían ganarlo si llegaban al primer Salmo con su *Gloria*.

La regla de Vísperas decía que “las Vísperas entre año, rezándose de Oficio Doble o Semidoble, se ganan hasta el tercer Salmo con su Aña [antífona].” Los prebendados debían estar principalmente en el *Magnificat* y hasta el *Benedicamus Domino*, bajo pena de perder las ganancias. Cuando había Manual a Vísperas, se ganaba al primer salmo con su antífona.

Los prebendados ganaban las Horas de Completas de la misma manera que Sexta y Nona. Ningún prebendado podía ganar los Maitines estando de permiso por enfermedad o en servicio del Cabildo, sino que sólo los ganaban si asistían “personalísimamente”. Los Maitines los podían ganar los prebendados que no estuvieran ordenados *in sacris* en todo el *Invitatorio* (cuando no lo había, en todos los tres salmos con su antífona).

En la Catedral de Sevilla existía la costumbre de que los cantores racioneros tuvieran más tiempo para poder ganar las Horas del Oficio Divino que los demás cantores,

“(...) y assí tienen todo el *Deus in adjutorium* en las Vísperas de primera Dignidad, hasta el fin del *Gloria Patri*, para que no pierdan los quatro reales, que ay de pena; y en las Tercias de Música pueden entrar en todo el primer Salmo de ella, y en los *Asperges*, en todo él.”⁸

Los prebendados jubilados podían ganar todas las Horas, procesiones, manuales ordinarios y los que salían de la hacienda del Cabildo sevillano: Maitines de la Epifanía, del Corpus, de la Asunción, de Navidad, Tinieblas de Semana Santa y Manuales para las fiestas de verano, que estaban dotados por el Cabildo de la Catedral hispalense. No

⁸ *Ibid.*, pp. 261-262.

obtenían beneficio de los Maitines que no salían de la hacienda del Cabildo catedralicio, como los de los tres días de Carnestolendas, del Espíritu Santo, de San Antonio, de Difuntos y de Concepción. Tampoco ganaban, por tener una cláusula expresa de su fundador, la Hora de la Sexta de la Ascensión del Señor, la Hora Tercia de Pentecostés, el Manual del Señor Cepeda en la procesión del Corpus y la Estación de San Gregorio.

2.1.1. Sochantres, veinteneros y capellanes de coro

La información disponible sobre las remuneraciones de algunos de los miembros del Coro de canto llano de la Catedral de Sevilla es escasa. Por regla general, los miembros que ingresaban en el coro como simples cantores ocupando una capellanía de coro obtenían un salario entre los 50 y 200 ducados anuales. Los que tenían un puesto de mayor responsabilidad, como los veinteneros y sochantres podían llegar a obtener de 300 a 500 ducados anuales (véase tabla 44).

Los veinteneros y los capellanes de coro intervenían en las Pasiones y Tinieblas de Semana Santa y se les remuneraba por ello. Los capellanes participaban en el canto de las Tinieblas y los veinteneros en las Pasiones de Semana Santa. En alguna ocasión aparece el nombre de un músico concreto, como en 1726 en que se pagaron 300 reales al veintenero Francisco Vergara por cantar en las Pasiones y Semana Santa.

Tabla 44. Situación económica de los músicos del Coro de canto llano de la Catedral de Sevilla (1700-1775).⁹

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músicos	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Pedro Martín Blanco	Sochantre		100 d, 1701		
Francisco Antonio de Criales	Veintenero y ayuda de sochantre		1703	1704	
Juan Escobar	Veintenero	50 d, 1705	1707		Ayuda económica de 1000 r en 1705 debido a su numerosa familia.

⁹ Las tablas sobre la situación económica de los músicos elaboradas en este capítulo siguen un orden cronológico y en ellas tan sólo aparecen citados los músicos sobre los cuales he encontrado datos salariales, bien en los libros de Actas Capitulares 1700-1775 o en el Libro de Salarios, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro n.º 333, conservados en Se.

José Bustín [y Lazama]	Capellán de coro con voz de Bajo	200 d, 1707 250 d, 1708	50 d, 1708 ¿, 1709		
Andrés Martín Pastor	Veintenero	50 d, 1712			
Andrés Durán	Cantor de coro, veintenero (1723) y sochantre (1738)	150 d, 1722 100 d, 1723	50 d, 1733 50 d, 1734 1739		Pagos por Maitines 38 m[esada]s., Prima 12, Tercia 20, Nona 12, Vísperas 20 = 102 m[esada]s ¹⁰
Francisco Velasco	Veintenero				300 r en 1726 por cantar las Pasiones de Semana Santa. ¹¹
?	Sochantre pretendiente	500 d, 1727			
Nicolás de Chaves	Cantor de coro	100 d, 1729			
Francisco Vergara	Veintenero	300 d	1755		Limosna en 1756.
Juan García	Veintenero	100 d, 1758			
Andrés de la Sierra	Cantor de coro y veintenero (1702)	200 d, 1701			
José Francisco Bustín y Lezama	Cantor de coro	200 d, 1708	50 d, 1708		

2.2. Situación económica de los músicos de la Capilla

La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla contaba con varias plazas que gozaban de media ración: maestro de capilla, maestro de seises, organista 1º, tiple 1º, contralto 1º, tenor 1º y bajo 1º). En ocasiones, las medias raciones destinadas a las cuatro voces solistas del coro no estaban cubiertas todas simultáneamente.

En la Capilla de Música de la Catedral hispalense, como en otras catedrales hispánicas, había un orden de mayor a menor prestigio y salario: maestro de capilla, organista 1º, maestro de seises, músicos de voz, ministriles e instrumentistas. Los músicos que ocupaban los puestos de mayor prestigio, gozaban de un salario elevado. Frecuentemente, algunos colegiales del catedralicio Colegio de San Isidoro ingresaron en la Capilla de Música hispalense como principiantes y con un salario menor que el resto de los músicos. A medida que los colegiales fueron incrementando su formación y

¹⁰ Se, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro n.º 333, p. 389v.

adquiriendo experiencia en la Capilla de Música catedralicia, el Cabildo sevillano les fue aumentando el salario sucesivamente.¹²

En general, los músicos extranjeros -en especial los italianos- gozaban en la Capilla catedralicia de Sevilla de un salario más elevado que los españoles, al igual que en otras del panorama musical iberoamericano.¹³

En los años cuarenta del siglo XVIII la Hacienda de la Fábrica de la Catedral de Sevilla comenzó a tener problemas para costear algunos gastos de su Capilla de Música. Por ejemplo, se planteó si debía compensar con una ayuda de costa a todos los músicos aspirantes a ingresar en la Capilla hispalense que fuesen a hacer las pruebas a Sevilla y finalmente decidió conceder la ayuda económica en función de las habilidades de cada uno de los músicos presentados.¹⁴ Cuatro años más tarde del mencionado ejemplo, en 1747, el Cabildo hispalense era muy reacio a que se hicieran pruebas de ingreso para la Capilla a nuevos músicos por el gasto que ello ocasionaba a la hacienda de la fábrica:

“En dicho día [30 de enero de 1747] el señor protector de música, Francisco Lara, dijo haberle dicho el maestro de capilla necesitar para ésta una voz de tenor, y que hallándose actualmente en Sevilla un músico de esta cuerda, lo manifestaba al Cabildo. Lo que oído y conferenciado sobre ello, considerando no ser necesaria esta voz en tanto que no pueda suplirse por muchas de la Capilla, aunque fuese de otra cuerda, teniendo también presente el estado hoy de la fábrica, mandó el Cabildo que por ahora se suspendiese y no se le mandase cantar.”¹⁵

Con motivo de la falta de voces de tiple en 1756, el Cabildo de la Catedral sevillana pidió un informe sobre lo que en aquella fecha gastaba la hacienda de la Fábrica

¹¹ Se, AC 1726, sec. I/Leg. n.º 101, p. 51.

¹² Este hecho concuerda con las afirmaciones de E. J. Hamilton para cualquier otro empleo: “cuando un profesional o un trabajador altamente cualificado era reemplazado por otro, al nuevo empleado normalmente (pero no invariablemente) se le pagaba un salario más bajo mientras iba adquiriendo experiencia y técnica; pero casi siempre el salario original se imponía después de dos o tres años”. E. J. Hamilton, *Guerra y precios en España*, Madrid, Alianza, 1988, p. 244.

¹³ Según Begoña Lolo (*La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990, p. 65 y “Phelipe Faconi, maestro de música de la real capilla (1721-1738), *Anuario Musical*, 45, 1990, p. 118), el elevado salario que recibían los músicos extranjeros en España no estaba en función de su procedencia sino del puesto de responsabilidad y prestigio que ocupaban. Por ejemplo, el maestro italiano de las madrileñas Capilla de San Ildefonso y Capilla Real, Phelipe Falconi, gozaba de un salario de 2000 ducados anuales y el maestro español de la Capilla Real de Madrid, José de Torres, ganaba 1500 ducados anuales. Phelipe Falconi gozaba de un salario más elevado no por poseer mayor prestigio o ser extranjero, sino porque la Capilla de Música de San Ildefonso surgió con una asignación salarial mayor, favoreciéndose tanto los españoles como italianos designados en sus puestos.

¹⁴ Se, AC 1743, sec. I/Leg. n.º 114, p. 97.

¹⁵ Se, AC 1747, sec. I/Leg. n.º 117, p. 10.

en música y lo que por ese concepto había pagado en fechas anteriores.¹⁶ Entonces se gastaba en Música casi el doble que medio siglo antes, con la salvedad de que a mediados del siglo XVIII la Fábrica ingresaba el importe de tres medias raciones que estaban vacantes. A pesar de que el gasto en Música superaba en 1756 considerablemente al de comienzos de siglo, la situación económica de los músicos fue empeorando a medida que avanzaba el siglo XVIII. Ese mismo año (1756) el bajonista Gaspar de Balcaneda optó por emprender un viaje a América (“Nueva España”) ya que su salario no era suficiente para mantener a su familia.¹⁷ En 1763 los maestros de capilla interino, Francisco Soler, y jubilado, Pedro Rabassa, hicieron un informe en el que se quejaban del deterioro de la Capilla de Música y del abandono por parte del Cabildo. En esa ocasión, los dos maestros de capilla hicieron saber al secretario del Cabildo hispalense, además de la falta de atención en el ornamento y ropa para el culto, “el olvido y total abandono en que tenía su música”, que habían llevado a su Capilla de Música “al último exterminio”.¹⁸

Francisco Soler, que tuvo bastantes roces y desavenencias con el Cabildo hispalense a lo largo de su magisterio,¹⁹ aprovechó esta ocasión para dejar patente el lamentable estado de las voces y ministriles de la Capilla de Música. Con respecto a los cantores, dijo que sólo servían dos y los demás estaban “para [ser] reformados, más que por inválidos, por inhábiles”. Los oboístas no gozaron de mejor consideración ya que, según Francisco Soler, “absolutamente nada valen, por lo que las más veces quisiera el maestro que no tocasen”. En esta dura crítica, Francisco Soler llegó a afirmar que: “es hoy cosa indecorosa oír la música de esta Santa Iglesia, lo que respecto de su extendido renombre, es extrañísimo y llena de pasmo a todo extranjero, forastero”.²⁰ El secretario del Cabildo hispalense se excusó diciendo que se podían encontrar buenas voces para la Capilla, pero que era difícil procurarlas, ya que casi ningún músico quería ir a ser oído en Sevilla sin la seguridad de que le admitirían o le compensarían con una ayuda de costa para el viaje. Francisco Soler también recordó que estaban vacantes dos prebendas de música y que el Cabildo hispalense podía cubrirlas.

¹⁶ Véase *Gastos de la Hacienda de la fábrica de la Catedral de Sevilla en la Capilla de Música catedralicia (1756)* en el apéndice documental.

¹⁷ Se, AC 1756, sec. I/ Leg. n.º 123, p. 445.

¹⁸ Véase *Informe del maestro de capilla jubilado Pedro Rabassa y del maestro de capilla interino Francisco Soler sobre el estado de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1763)* en el apéndice documental.

¹⁹ Véase apartado sobre la jubilación de Pedro Rabassa y el magisterio de Francisco Soler en este estudio.

²⁰ Se, AC, 1763, sec. I/ Leg. n.º 129, pp. 186-187v.

El Cabildo sevillano se propuso poner más interés y se interesó por dos tiples que podían ser admitidos por mil pesos o muy poco más los dos y por dos buenos oboes que tocaban otros instrumentos, por 500 ducados ambos. Para la admisión de dichos aspirantes a músicos de la Capilla catedralicia, Pedro Rabassa y Francisco Soler entregaron su informe por escrito. Dos meses más tarde (ya en 1764) ingresaron en la Capilla dos nuevos tiples y un oboísta fue sustituido temporalmente por otro mejor hasta que entró uno nuevo dos años más tarde. Sin embargo, Francisco Soler, que había tenido numerosas faltas de asistencia en 1765, no tuvo tampoco demasiado interés en continuar al frente de una Capilla de Música que, según él, se encontraba en mal estado y en la que había tenido enfrentamientos con algunos músicos y con el Cabildo. Por todo ello se marchó a la Catedral de Jaén en 1767, precisamente poco tiempo antes del fallecimiento de Pedro Rabassa, con lo que hubiera podido pasar a ser maestro titular.

2.2.1. Maestros de capilla

El magisterio de capilla en la Catedral de Sevilla contaba con la asignación de media ración, ganancias por manuales y honores de capa de coro agregados a la plaza.²¹ Con motivo de la incorporación al frente de la Capilla de Música de Gaspar de Úbeda en 1710, el Cabildo hispalense concedió a dicho maestro 100 ducados para cubrir las necesidades de su viaje y de acomodo en su nueva casa y en 1712 otros 100 ducados para que se ordenase *in sacris*, “en atención a lo mucho que desea el Cabildo que sus ministros tengan esta distinción”.²² Al año siguiente el maestro Úbeda pidió al Cabildo sevillano un aumento de 100 ducados pero éste sólo le concedió 50. Los dos años siguientes el Cabildo le mantuvo el aumento de salario de 50 ducados con la obligación de pedirlos cada año; en 1716 le negó un aumento de salario, que le fue concedido al año siguiente; en 1720 y 1721 volvió a solicitar un aumento de salario de 50 ducados, que le fue concedido debido a “lo calamitoso de los tiempos y al poco valor de su prebenda”. Además, en 1722 el Cabildo le concedió un préstamo y 200 ducados por

²¹ Los manuales eran distribuciones económicas especiales que se pagaban al contado. Véase capítulo V de esta Tesis. En los *Estatutos, reglas de puntar y gobierno de el coro y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Sigüenza* (1687, p. 94) aparece explícitamente una referencia a los manuales: “En algunos días hay distribuciones especiales, o por razón de dotación particular, o por decreto del Cabildo: las cuales, respecto de repartirse luego entre los señores prebendados que las ganan, y pagarse de contado, se llaman manuales”. Citado por Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750... op. cit.*, p. 32.

²² Se, AC 1712, sec. I/ Leg. n ° 91, p. 48.

ocupar la Cátedra de melodía pero le denegó un aumento de 50 ducados para pagar al copista de música.²³

Cuando Pedro Rabassa se trasladó a Sevilla en 1724 para ocupar el magisterio de capilla y recibió de la hacienda de la Fábrica 100 ducados de ayuda para su viaje, como su antecesor en el cargo.

“Concedió así mismo el Cabildo al dicho D. Pedro Rabassa en atención a sus atrasos y alcances, originados del transporte de su casa y familia a esta ciudad, y de la entera satisfacción que tiene, así de su notoria habilidad y pericia, como de sus buenos y ajustados procederres; por gracia particular 100 duc[ado]s de aumento [a]demás de los 200 que le están asignados, para que con ellos pague el arrendam[ien]to de la casa en que vivir y morar, los cuales se le asignaron por el tiempo de la voluntad del Cabildo y se le han de pagar de la Hacienda de la Fábrica de esta Santa Iglesia.”²⁴

Además de los beneficios inherentes al magisterio de capilla, Pedro Rabassa obtuvo 200 ducados de aumento cada año, bastante más que el anterior maestro. Dos años más tarde pidió al Cabildo que le administrara su prebenda, petición que se le negó al año siguiente. Cuando Pedro Rabassa se jubiló en 1757, el Cabildo le concedió el aumento de 50 ducados anuales de gratificación para remunerar sus extraordinarios servicios. Este hecho resultó excepcional ya que el Cabildo tenía la costumbre de cesar los aumentos de salario a los músicos que se jubilaban.²⁵ Posteriormente el Cabildo nombró a Francisco Soler como maestro de capilla interino con un salario de 800 ducados y honores de capa de coro²⁶ (véase tabla 45).

Tabla 45. Situación económica de los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músicos	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Gaspar de	Maestro de	1710	50 d, 1713	100 d, 1713	100 d, 1710;

²³ Se, AC 1713, sec. I/ Leg. n.º 92, pp. 101 y 234; AC 1714, sec. I/ Leg. n.º 94, p. 248; AC 1715, sec. I/ Leg. n.º 94, p. 135; AC 1716, sec. I/ Leg. n.º 94, p. 55; AC 1717, sec. I/ Leg. n.º 95, p. 14; AC 1720, sec. I/ Leg. n.º 96, pp. 385 y 389; AC 1722, sec. I/ Leg. n.º 97, pp. 4, 14 y 36.

²⁴ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 50v.

²⁵ Cuando un racionero músico se jubilaba, cesaba el “aumento de sueldo además de su primera asignación.” Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 16v.

²⁶ Este era el mismo salario que ganaba el maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela en 1760, tras la comparación con M^a Pilar Alén, “Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”, *Revista de Musicología*, X (1987), pp. 221-239 y *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, La Coruña, Do Castro, 1995, p. 14.

Úbeda	capilla		50 d, 1714 50 d, 1715 [50 d], 1717 50 d, 1720 50 d, 1721	1716 50 d, 1722	100 d, 1712; Préstamo, 1722; 200 d, 1722 por ocupar la Cátedra de melodía
Pedro Rabassa	Maestro de capilla	[800 d], 1724	200 d, cada año 50 d, a partir 1757		100 d, 1724
Francisco Soler	Maestro de capilla	800 d, 1724			

2.2.2. Maestros de seises y del Colegio de San Isidoro

Los maestros de seises gozaban de media ración, vivienda en el Colegio de San Isidoro, alimentos, médico, barbero y cirujano. El salario de éstos osciló desde los 1000 reales que se le abonaban a Bernardo Ballester, hasta los 1500 que gozaba Bernardo Camacho (véase tabla 46). Este último maestro tocaba con la Capilla de Música el violín e incluso llegó a dirigir a los instrumentos de cuerda de la Capilla (concertino). Bernardo Camacho tuvo que ordenarse sacerdote para poder ocupar el puesto y para ello se le dieron 100 ducados de ayuda de costa. A su sucesor Manuel Guifrída también se le ofreció el puesto y dicha cantidad para ordenarse, pero al cabo de dos años de ocupar su puesto todavía no lo había hecho. Por este motivo el Cabildo pensó en despedirlo pero no lo hizo ante la alegación por parte de Manuel Guifrída de la existencia de otros maestros de seises que no habían sido sacerdotes. Finalmente, este maestro abandonó el puesto en la Catedral de Sevilla y pasó a ocupar el mismo puesto en la Catedral de Granada.

Tabla 46. Situación económica de los maestros de seises de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333 y *Libro de Salarios (1767)*, sec. IV/ Libro 336.

Músicos	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Juan Donoso Cabeza de Vaca	Maestro de seises	50.000 r de vellón, 1703			
Gregorio Santisso	Maestro de seises			1712	Préstamo en 1723.
Juan Limón	Sustituto maestro de seises				Pago de 40.242 m[esada]s, 6 ratas de pan efectuado el 20.2.1732.
Ginés Navarro	Maestro de seises	810.500 m[esada]s, 40			Casa en el Colegio de San

		f[anegas] de trigo y 16 f[anegas] de cebada, 1732			Isidoro, ración de pan, vino, carnes, médico, barbero y cirujano.
Bernardo Ballester	Maestro de seises	1000 r, 1740			Media ración, vivienda en Colegio de San Isidoro y parte en la música. Pago de 100 d en 1740 para ordenarse sacerdote.
Bernardo Camacho	Maestro de seises	1500 r			
José María Reinoso	Sustituto maestro de seises	200 d, [ca. 1760]			
Manuel Guifrida	Maestro de seises y canto llano	2600 r, 1767	1773		

Algunos de los músicos que ocuparon el magisterio de seises fueron además maestros de canto llano del Colegio de San Isidoro. El puesto de maestro de canto llano gozaba de 1100 reales de salario, que se sumaban a lo percibido por el magisterio de seises (1500 reales).²⁷ En general, los maestros del colegio obtenían un salario de 100 ducados y en algunas ocasiones recibían otros pagos en mesadas de trigo y cebada (véase tabla 47).

Tabla 47. Situación económica de los maestros de gramática y de canto llano del Colegio de San Isidoro (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Bernardo Ballester	Maestro de seises y de canto llano	[1100?], 1740			100 d en 1740 para ordenarse sacerdote.
Diego de Gálvez	Maestro de canto llano	[1100?], 1740			
Antonio de la Rosa	Maestro de canto llano	470.500 m[esada]s, 16 f[anegas] de cebada y 40 f[anegas] de trigo			
Juan Alcalde	Maestro de gramática 1º y	100 d, 1708			

²⁷ Se, AC 1774, sec. I/ Leg. n ° 138, p. 154.

	2º curso				
Luis García	Maestro de gramática				
Jaime Castaño	Maestro de gramática		1714		
José Moreno	Maestro de gramática 1º y 2º curso	100 d, 1738			130934 m[esada]s, 1739.
[Juan] Antonio Alcalde	Maestro de gramática 1º y 2º curso	100 d, 1744	1714		
Juan Silvestre	Maestro de gramática 3º y 4º curso	[100 d], 1709			
Juan de Albarado	Maestro de gramática 3º y 4º curso	[100 d], 1709			
José Moreno	Maestro de gramática 3º y 4º curso	100 d, 1744			

2.2.3. Organistas

El puesto de organista 1º de la Catedral de Sevilla contaba con media ración y 600 ducados anuales.²⁸ En el templo catedralicio sevillano la plaza de organista llevaba aneja la plaza de maestro de la cátedra de melodía, que reportaba 40.000 maravedíes²⁹ más 36 fanegas de trigo.

Desde 1694 hasta 1740 el puesto de organista 1º estuvo a cargo de José Muñoz de Monserrat. A partir de entonces el cargo lo ostentó su discípulo Juan Roldán, que recibía 300 ducados anuales (la mitad del salario), en calidad de organista sustituto. Desde 1762, fecha del fallecimiento de José Muñoz de Monserrat, Juan Roldán ocupó la media ración de su maestro y José Blasco de Nebra, organista 2º, pasó a estar al frente de la Cátedra de melodía.

El puesto de organista 2º contaba con 450 ducados anuales de salario en 1724, llevaba a cargo la afinación y arreglo de las cuerdas del clavicémbalo y por ello se le recompensaba cada año además con 100 reales. Dicho puesto estuvo en manos de Manuel de Haro, Arnoldo Esper y José Blasco de Nebra. Este último vio cómo su

²⁸ Aparentemente los organistas de la Catedral de Santiago de Compostela tenían en 1760 un salario ligeramente superior, que correspondía a 7.100 reales en vez de los 6.600 que suponen los 600 ducados. (M^a Pilar Alén, “Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”, *op. cit.*, pp. 221-239). Sin embargo, en la Catedral de Sevilla el organista primero contaba con media ración y 200 ducados por estar a cargo de la Cátedra de melodía.

²⁹ 106 ducados ó 1.166 reales.

salario se incrementó en repetidas ocasiones debido al buen servicio que prestaba y por ser también maestro de la Cátedra de melodía.

En las festividades en las que la Capilla de Música tocaba fuera de la Catedral sevillana, los músicos repartían las ganancias obtenidas en partes. El organista se llevaba una parte más elevada que el resto de los músicos. Por esta razón, los músicos decidieron en alguna ocasión no avisar al organista. Esto sucedió en unas exequias que celebraron los franceses residentes en Sevilla en 1774, en las que los músicos de la Capilla decidieron no contar con el organista primero Juan Roldán porque “lo que se llevaba él excede en mucho a la parte que toca a cada músico”. Tras el suceso, Cabildo hispalense recordó en aquella ocasión a los músicos de la Capilla su deber de convidar a todos sus compañeros y restituyó a Juan Roldán la parte que debía haber obtenido³⁰ (véase tabla 48).

Tabla 48. Situación económica de los organistas de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
José Muñoz de Monserrat	Organista 1º	600 d, 1694	100 d fijos, 50 d, 1714 50 d, 1741	Cesaron los 100 d fijos	Media ración, 1707. Rata 100248 m.
José Muñoz de Monserrat	Maestro de facistol o Cátedra de melodía	40 f m[esada]s y 36 f[anegas] de trigo. Monta rata 220136 m[esada]s y 198 f[anegas] 11 de trigo, 1710	100 d, 1707 (debido a la “cortedad de su prebenda”)		
Manuel Salvador de Haro	Organista 2º y afinador	[450 d, ca. 1700]			300 r, 1706; 200 r, 1708; 1709; 300 r, 1721.
Arnoldo Esper	Organista 2º	450 d, 1724			100 r cada año para las cuerdas del clavicémbalo.
Juan Roldán	Organista 2º y 1º	300 d, 1740			Media ración, 1762.
José Blasco de Nebra	Organista 2º y afinador	600 d, 1735	50 d, 1740 100 d, 1754 100 d, 1755 1758, 1761, 1763, 1764 100 d, 1762 100 d, 1763 1764		100 r cada año para las cuerdas del clavicémbalo. Varios aumentos debido a su trabajo.

³⁰ Se, AC 1774, sec. I/ Leg. n.º 138, pp. 114v y 138.

			1766 100 d, 1769 100 d, 1770 100 d, 1772		
José Blasco de Nebra	Cátedra de Melodía	40.000 maravedís y 36 f[anegas] de trigo, 1762. Rata 240109 m[esada]s y 21 fanegas, 8 a 1º de trigo, 1763			
Manuel Blasco de Nebra	Organista sustituto	200 d, 1773			100 d para ordenarse sacerdote, 1773

2.2.4. Cantores

En la mayoría de los casos, los músicos cantores de la Capilla de la Catedral de Sevilla gozaban de un salario más elevado que los ministriles de viento y los instrumentistas de cuerda. Los salarios más altos que se pagaron a los cantores adultos fueron para las voces de tiple primero y de bajo. Los tiples estaban divididos en primeros y segundos. A lo largo del siglo XVIII los tiples primeros fueron casi todos italianos (Justino Pirochi, Andrés Guerri, Carlo Signoretti y Carlo Peri). Aunque algún italiano cantó de tiple segundo (Sebastián Nalduchi). Los tiples de la Capilla hispalense percibieron un salario entre 800 y 1000 ducados y además honores de capa de coro.

Es de destacar la elevada remuneración de la que gozaron los tiples primeros de la Catedral de Sevilla que eran italianos.³¹ El resto de los tiples primeros y segundos que no eran italianos y/o que salían del Colegio de San Isidoro de Sevilla, cantera de músicos de la Capilla hispalense, tuvieron un salario inferior. Por ejemplo, 150 ducados con los que entró el colegial Juan Jadraque (1723) o 300 ducados de Antonio García Mancebo (1707) y Andrés Cardenal (1764). A cambio, los tiples españoles se vieron recompensados en numerosas ocasiones con un aumento de salario (véase tabla 49).

³¹ En época similar en la Catedral de Santiago, el salario de los tiples era de aproximadamente la mitad (5.500 reales). M^a Pilar Alén, "Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)", *op. cit.*, pp. 221-239. En la Capilla Real de Madrid algunos tiples contaban con un salario más elevado. Por ejemplo, el tiple de la Capilla Real de Madrid, Gerónimo Bartolier [o Bartoluci], informó al Cabildo sevillano en 1741 de que podría incorporarse a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla si se le concedía un salario de 13.000 reales, tres mil reales más de lo que recibía el tiple 1º de la Capilla hispalense. Se, AC 1741, sec. I/Leg. n.º 113, p. 87.

Tabla 49. Situación económica de los tiple de la Catedral de Sevilla (1700-1775).Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
José Forner	Tiple		50 d, 1729		
José Jiménez	Tiple 1º			1720	100 r, 1724
Justino Pirochi	Tiple 1º	800 d, 1717			
Andrés Guerri	Tiple 1º	1000 d, 1725			
Carlo Signoretti	Tiple 1º	900 d, 1738			100 d perpetuos por congrua y ordenarse, 1750
Carlo Peri [Pera]	Tiple 1º	1000 d, 1756 [15000 reales]			
Andrés Cardenal	Tiple 1º	300 d, 1764			
Antonio García Mancebo	Tiple [2º]	200 d, 1703 300 d, 1707	50 d, 1701 50 d, 1702 50 d, 1703 50 d, 1707		300 r, de ayuda de costa en 1705 debido a una enfermedad de su madre. Otra ayuda de 300 r en 1714.
Sebastián Nalduchi	Tiple 2º	800 d, 1717			
Juan Jdraque	Tiple 2º	150 d, 1727	100 d fijos, 1727 50 d, 1730 50 d, 1732 1736 1738 50 d, 1739		
Juan Zaqués	Tiple [2º]		50 d, 1768		Aumento por llevar el compás en ausencia del maestro de capilla en 1768.
Álvaro García	Tiple	600 d, 1769 700 d, 1774	100 d, 1769 1770	1774	100 d para el viaje de su familia.

El salario más alto que se pagó a un contrato en la Catedral de Sevilla durante el período estudiado, fue de 500 ducados, que fueron los que recibió Cipriano Ferrando en su ingreso en la Capilla en 1741 como contrato 1º.³² Otros contratos ingresaron en la Capilla catedralicia con un salario de 300 ducados, como José Hinojosa (1729) y Juan José Navarrete (1732). Salarios más bajos tuvieron Pedro de Fuentes con 250 ducados (1708), Francisco Javier Aguilar con 200 ducados (1708) y el colegial Raimundo de la Rosa (1747). Cabe destacar que los contratos que comenzaron percibiendo un salario menor fueron los que mayor número de aumentos obtuvieron luego (véase tabla 50).

Tabla 50. Situación económica de los contraltos en la Catedral de Sevilla (1700-1775).Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n ° 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Francisco Javier Aguilar	Alto	200 d, 1708	1713		
Pedro de Fuentes	Alto	250 d, 1708	50 d, 1709 1711 25 d, 1720 1736 50 d, 1741 50 d, 1744 50d, 1747 50 d, 1749 50 d, 1751 50 d hijos, 1755	1715, 1716 1722, 1728	100 r, 1708; 400 r, 1724; 200 r, 1726; 400 r, 1727; 100 r, 1739; 100 r, 1743. Siguió cobrando aumentos tras ser sustituido.
Luis de Herrera	Alto		1723		
José Hinojosa	Alto	300 d, 1729	1740 1745, 1747 1748, 1749 1751, 1755	1731 1740 1745 1750 1756 1762	200 r, 1735; 300 r, 1743; 200 r, 1771; 200 r, 1772.
Juan José Navarrete	Alto	300 d, 1732	1738		
Cipriano Ferrando	Alto 1º	500 d, 1741			
Raimundo de la Rosa	Alto	200 d, 1747 350 d, 1769	50 d, 1752 1753 1754 1755 50 d, 1769	1749 1754 1755	200 r, 1749; Limosna en 1751. Se le negó en 1750 y 1753 congrua para ordenarse.
Lucas de Reina	Alto				
José Úbeda	Alto	[¿,] 1769	1771		300 r, 1775
Luis Tajueco	Alto	300 d, 1772	50 d, 1775		

Los tenores que mayor salario obtuvieron en la fecha de ingreso en la Catedral de Sevilla (400 ducados), fueron los que procedían de las Capillas Musicales de otras catedrales, como por ejemplo, Manuel de Cuesta, que procedía de Málaga; Julián José de Vílchez, llegado a Sevilla desde la Catedral de Cádiz o Isidro Samper, que dejó la Capilla de la Soledad de Madrid para incorporarse a la Capilla de Música hispalense por el mismo salario que percibía en Madrid.³³ Otros tenores que ingresaron en la Capilla de Música de la Catedral hispalense mediante promoción interna, es decir, que se habían

³² El mayor salario para la voz de contralto en la Catedral de Santiago de Compostela en 1760 fue de 4.400 reales (M^a Pilar Alén, "Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)", *op. cit.*, pp. 221-239), que equivalían aproximadamente a 400 ducados.

formado en el Colegio de San Isidoro de Sevilla, obtuvieron un salario inicial menor. Por ejemplo, Antonio Lara y Lucas Guzmán. Algunos obtuvieron un salario intermedio entre los dos grupos anteriores: José Bádenes y Fabián Rodríguez, con 200 ducados o Antonio Vergara y Manuel Redondo, con 300 ducados iniciales (véase tabla 51).

Tabla 51. Situación económica de los tenores en la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Martín Cortés	Tenor	200 d, 1701 400d, 1705	50 d, 1701 50 d, 1703 100d fijos, 1716 100 d, 1720	1732	850 r, 1705. Media ración en 1708. Préstamo en 1725.
Agustín Leandro	Tenor		100 fijos, 1707		Era medio racionero en 1707.
Pedro Arenaza	Tenor	150 d, 1708	50 d, 1709 1711, 1713 1714, 1716		
Pedro Colchado	Tenor	20500 r, 1710		1714 1715	250 [r], 1711 250 [r], 1714; Limosna 1726.
José Bádenes	Tenor	200 d, 1709			800 r, 1710; 500 r, 1711; 500 r, 1720.
Manuel de Cuesta	Tenor	400 d, 1721	50 d, 1727 1728 50 d, 1731 1734	1723 1749	300 r, 1722; 400 r, 1723; 400 r, 1725; Préstamo en 1726. Media ración en 1728.
Julián José de Vélchez	Tenor	400 d, 1732	1753	1734	400 r, 1739.
Antonio Vergara	Tenor y veintenero	300 d, 1732	50 d, 1746 1747	1733 1749	
Antonio Lara	Tenor	150 d, 1741	50 d, 1742 50 d, 1744 50 d fijos, 1745	1745	
Lucas Guzmán	Tenor	150 d, 1754	50 d fijos, 1754 1755 50 d, 1772 50 d, 1773	1756	200 r, 1771.
Isidro Samper	Tenor	400 d, 1759			100 d, 1759 [para ordenarse].
José María Reinoso	Tenor		1763	1763	Se le pagaron 200 d cuando era colegial por instruir a los seises
Manuel Redondo	Tenor	300 d, 1764			

³³ 500 ducados; y 100 ducados más recibía el primer tenor en la Catedral de Santiago de Compostela en 1760. M^a Pilar Alén, “Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”, *op. cit.*, pp. 221-239.

Juan Escobar	Tenor		1773	1768 1769	
Joaquín Ambros	Tenor	1768?	200 d, 1770 200 d, 1771		
Fabián Rodríguez	Tenor	200 d, 1773			
Bartolomé Polo	Tenor	200 d, 1775			

Algunas voces de “contrabajo” (bajo) tuvieron un salario equiparable al de las voces de tiple y también los bajos procedentes de otros países obtuvieron una mayor remuneración que los españoles. Por ejemplo, el bajo Antonio Pecorari, procedente de la Corte del Rey de Portugal, ingresó con uno de los salarios más elevados, 1000 ducados anuales. Otros bajos, procedentes de diferentes regiones de España, recibieron menos, como Federico Blasco Gómiz, que procedía de Valencia e ingresó con 800 ducados anuales o Juan Mercado, llegado desde Valladolid, que pretendía un salario de 800 ducados anuales, al igual que le pagaban en la Catedral vallisoletana, pero se conformó con 700. Algún bajo de la Capilla catedralicia hispalense ingresó con un salario menor, como Bonifacio Fernández Henarejos con 250 ducados y fue admitido formalmente nueve años más tarde con un aumento de 50 ducados, o Nicolás de Chaves, que estuvo cantando de bajo por el corto estipendio de 3 reales diarios hasta que se le nombró formalmente en 1733 con un salario de 100 ducados (véase tabla 52).

Tabla 52. Situación económica de los bajos en la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Bonifacio Fernández Henarejos	Bajo	250 d, 1712 300 d, 1725	50 d, 1725		
Antonio Pecorari	Bajo	1000 d, 1727	200 d, 1727		
Juan Mercado	Bajo	700 d, 1732			100 d para ordenarse.
Nicolás de Chaves	Bajo	100 d, 1733 150 d, 1734	50 d, 1734 1736		Limosnas en 1739 y 1744. Ayuda de 100 r en 1743.
Federico Blasco Gómiz	Bajo	800 d, 1726		1770	

2.2.5. Ministriles de viento e instrumentistas de cuerda

En general, el salario medio de los ministriles de viento osciló generalmente entre los 200 ó 300 ducados anuales. Únicamente el bajonista Luis Francisco López de

Contreras llegó a obtener 500 ducados, tras insinuar al Cabildo que se marcharía a otra catedral si no obtenía un salario mayor que el habitual (véase tabla 53).

Tabla 53. Situación económica de los bajonistas de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Juan de Molina	Bajón	300 d, 1688	¿, 1700		
Juan de Rueda	Bajón	200 d, 1700 300 d, 1707	250 d, 1702		Se le concedió una limosna en 1702 como adelanto de su salario. Ayudas de 50 r, 1707 y 200 r, 1708.
Luis Francisco López de Contreras	Bajón	350 d, 1707 500 d, 1708	50 d, 1708		
Francisco de Palma	Bajón	250 d, 1708 300 d, 1710 350 d, 1715 400 d, 1721 1723 1726	50 d, 1709 1713 50 d, 1714 50 d, 1715 100 d, 1722 1723 50 d, 1725 1726 50 d, 1728 1730 50 d, 1733 1737	1712 50 d fijos, 1730	Ayudas de 100r, 1708; 400 r, 1710; Préstamo en 1722 y 1726. Limosna en 1737.
Francisco Romero	Bajón	200 d, 1710	1709 1713 1714 50 d, 1718	1720	
Diego Sotelo	Bajón	200 d, 1710			
José Sancho	Bajón, instr. de caña, corneta y violín	200 d, 1716 [300 d, 1732]	1717, 1721 50 d, 1723 50 d, 1734 100 d, 1734	1724	Ayudas de 250 r, 1726; 300 r, 1732 y 300 r, 1739.
Juan Espíquerman	Bajón, violón y violín	300 d, 1718 300 d, 1732	100 d, 1718	1726	
Arnoldo Esper	Bajón y organista	300 d, 1718	100 d, 1718		
Fernando Colomo	Bajón	4.000 r, 1728			40 r.
Antonio González Peña	Bajón y oboe	250 d, 1729			
Juan de Cabrera	Bajón	50 d, 1731 150 d, 1732	50 d, 1731 100 d, 1732 50 d, 1734 50 d, 1735 50 d, 1739 1758	1743	
Benito de Palma	Bajón	100 d, [1741] 150 d, 1743	1746 1746		110 r, 1744.

Alonso Jiménez	Bajón y violín	300 d, 1745 350 d, 1769	1745, 1746 50 d, 1747 1750, 1753 1754, 1755 50 d, 1764 1769, 1773	1755	Limosna en 1756.
Manuel de Mayorga	Bajón y oboe	100 d, 1751 200 d, 1751 300 d, 1754	50 d, 1752 50 d, 1753 50 d, 1754 1755, 1763 50 d, 1773	1771	
Arcadio Saa	Bajón	300 d, 1774			

El salario de los ministriles que tocaban otros instrumentos aerófonos, como la chirimía, la corneta, el oboe o la flauta, osciló entre los 150 y 450 ducados anuales.³⁴ Se observa de nuevo cómo los ministriles que ingresaron con menor salario recibieron, en general, una mayor cantidad de aumentos. A algún ministril concreto, como a Narciso de León, se le denegaron varios aumentos de salario debido a su mal comportamiento en la Capilla de Música (véase tabla 54).

Tabla 54. Situación económica de los ministriles chirimía, corneta, oboe, fagot y flauta de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139 y *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV/ Libro 333.

Músico	Puesto	Salario y fecha	Aumentos de salario concedidos	Aumentos de salario denegados	Otros ingresos
Antonio Aguilar	Chirimía y corneta				
Juan López de Lara	Chirimía y corneta	450 d, 1710	50 d, 1704 1707 1709 50 d, 1710	1702	500 r, 1708

Juan de Balcaneda	Chirimía, corneta y bajón	400 d, 1715	50 d, 1715 50 d, 1716 1717, 1718, 1719 50 d, 1720 50 d, 1721 1722, 1723, 1724 50 d, 1725 50 d, 1726 1727, 1728, 1730, 1736 50 d, 1739	1716 1726 1728	Préstamo en 1722. Limosna para el entierro de su esposa en 1737.
-------------------	---------------------------	-------------	---	----------------------	--

³⁴ Un salario similar recibían los ministriles de la Catedral de Santiago de Compostela en 1760. M^a Pilar Alén, "Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)", *op. cit.*, pp. 221-239.

			1740, 1741 50 d, 1744 1747, 1748 1749		
Gaspar de Balcaneda	Chirimía, corneta y bajón	200 d, 1752 200 d, 1757	50 d, 1756 50 d, 1771 1773	1759 1764	50 d para la dote de su hermana, 1752. Limosna en 1755.
Cristóbal Luna	Chirimía	100 pesos, 1769 1500 r, 1773 200 d, 1773	1773 50 d, 1774		
Manuel de Espinosa	Oboe, violín, violón y flauta travesera	300 d, 1740 300 d, 1753	50 d, 1749 1773 50 d, 1774	1769	Ayuda de 300 r, 1775.
Juan [Andrés] Narciso de León	Oboe, violón y violín	300 d, 1740	1749 1753 1754 1762 1763 100 d, 1774	1749 1750 1751 1753 1755 1761	100 d para su mujer en 1774
Manuel Facundo de Espinosa	Oboe, flauta travesera, violín y órgano	150 d, 1748	50 d, 1749 50 d, 1751 20 d, 1752 30 d, 1753 1755	1766	
José Gómiz	Oboe, flauta, violín, chirimía y fagot	250 d, 1766	50 d, 1766	1775	

En 1732 se crearon seis plazas supernumerarias para instrumentistas de violín y violón, y se asignó a cada una un salario de 50 ducados anuales. Este se pensó en función de las 55 actuaciones que tenían en total, a razón de 10 reales por cada una. La idea de crear estas seis plazas de instrumentistas de cuerda surgió del Deán, que expuso en el Cabildo sevillano que podrían crearse empleando los 300 ducados de salario que había dejado de percibir un miembro de la Capilla al haber dejado su plaza vacante. De esta manera se crearon seis nuevas plazas en la Capilla de Música sin que la Hacienda de la Fábrica viera incrementados los gastos en Música. Probablemente esta creación fue fruto de la influencia de la estancia de la Corte y los músicos Capilla Real de Madrid en la ciudad de Sevilla entre 1729 y 1732.

El Cabildo sevillano concedió en muy escasas ocasiones una ayuda de costa a los instrumentistas supernumerarios: en 1730 el Cabildo otorgó 300 reales al violón de la Capilla de Música Martín Reinoso debido a su extremada pobreza y en 1745 concedió otra ayuda al violinista Luis Harrer en 1745, debido a se quedó ciego y dejó su puesto en Sevilla para volver a Alemania.

2.2.6. Músicos de refuerzo

La Catedral de Sevilla solía contratar músicos de refuerzo, que intervenían, con frecuencia, en las funciones de Semana Santa: Pasiones, Tinieblas, Lamentaciones y Misereres. Hay constancia de esta práctica al menos en los años: 1701, 1702, 1705, 1706, 1707, 1710, 1711, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1730, 1731, 1732, 1738, 1748 y 1758³⁵ (véase tabla 55). En 1725, las actas capitulares de Sevilla son muy explícitas con la asignación a los músicos de refuerzo para las Tinieblas y Misereres de Semana Santa:

“Mandó el Cabildo librar a los músicos que se convidaron y asistieron a las Tinieblas y Misereres de esta Semana Santa pasada, en remuneración de su trabajo; lo que según parecer de D. Pedro Rabassa, maestro de capilla y racionero de esta Santa Iglesia pareció suficiente que es lo siguiente:

A un Tenor y un Contralto, que asistieron a todas las pruebas y sirvieron a las Tinieblas y el Miserere de ambos días, a cada uno un doblón.

A un arpista y un violón, que asistieron a todas las pruebas y funciones dichas, dos doblones a cada uno.

A un violín, que asistió a todo lo arriba dicho, dos doblones.

A otro violín, que asistió a la prueba general y a los dos Misereres solamente, dos pesos escudos.

A un organista, que asistió a las pruebas y a los dos Misereres, solamente a tañer un clavicémbalo, un doblón.

A un violón, que asistió a la prueba general y a un Miserere solam[en]te, tres pesos esc[udo]s.”³⁶

Frecuentemente, también se pagaba o se ofrecía una pequeña ayuda económica a los músicos que acudían a la Catedral de Sevilla para hacer una prueba de acceso a su Capilla de Música. En ocasiones, estos músicos hacían una prueba o cantaban junto a los músicos de la Capilla en alguna festividad. Por ejemplo, en 1724 se le pagó al contralto Felipe Ribas 150 reales para volver a su tierra tras cantar la Octava de Concepción.³⁷

³⁵ Se, AC 1701, sec. I/ Leg. n ° 85, p. 23v; 1704, sec. I/ Leg. n ° 87, p.42; AC 1707, sec. I/ Leg. n ° 89, pp. 91 y 123; AC 1708, sec. I/ Leg. n ° 89, pp. 6, 60 y 98; AC 1710, sec. I/ Leg. n ° 90, pp. 3 y 64; AC 1711, sec. I/ Leg. n ° 91, p. 19; Sc, AC 1721, sec. I/ Leg. n ° 97, p. 11; AC 1722, sec. I/ Leg. n ° 97, p. 19; AC 1723, sec. I/ Leg. n ° 98, p. 43.

³⁶ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n ° 99, p. 50.

³⁷ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n ° 98, p. 135.

Tabla 55. Pagos ocasionales a músicos de refuerzo de la Capilla de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Año	Instrumento/ voz	Celebración	Pago	Observación
1701	4 cantores	Semana Santa		
1703	Instrumentistas de cuerda	Semana Santa		
1704	Instrumentistas de cuerda	Semana Santa		
1706	Instrumentistas de cuerda	Semana Santa		
1707	Instrumentistas de cuerda	Semana Santa		
1707	3 Instrumentistas de cuerda	Maitines y Pascua del Espíritu Santo		
1708	Instrumentistas de cuerda	Semana Santa		
1708	Instrumentistas de cuerda	Concepción		
1708	Instrumentistas de cuerda	Pascua		
1710	2 Instrumentistas de cuerda (violín y violón)	Desde Maitines de Concepción hasta Reyes		
1710	1 Tenor	Semana Santa		
1710	1 Bajón	Varios meses [sic]		
1711	Instrumentistas de cuerda	Semana Santa		
1721	1 Arpista y 1 violón	Desde Concepción hasta Reyes	400 r	Tocaron por indisposición del arpista Pedro Colchado y ausencia de su hermano Juan Colchado.
1722	4 Ministriles			
1723	2 Arpistas, 2 violones y 1 tenor	Misereres de Semana Santa	300 r de vellón (60 reales cada uno)	
1725	1 Tenor y 1 contralto	Tinieblas y Misereres de Semana Santa	1 doblón a cada uno	
1725	1 arpista y 1 violón	Tinieblas y Misereres de Semana Santa	2 doblones a cada uno	
1725	1 Violín	Tinieblas y Misereres de Semana Santa	2 doblones	
1725	1 Violín	Misereres de Semana Santa	2 pesos escudos	
1725	1 Organista	Misereres de Semana Santa	1 doblón	Tocó el clavicémbalo
1725	1 Violón	1 Miserere de Semana Santa	3 pesos escudos	
1732	2 Tenores y 1 violón contrabajo	Concepción, Natividad y Reyes	200 r a cada tenor y 150 r al violón contrabajo	
1738	2 Bajonistas		300 r a cada uno	Suplieron a Juan de Balcaneda y José Sancho

				que estuvieron enfermos
--	--	--	--	-------------------------

2.3. Remuneraciones a los músicos de la Capilla por actuaciones fuera de la Catedral de Sevilla

Los músicos de la Capilla catedralicia actuaban en una gran cantidad de instituciones religiosas (colegios, conventos, hospitales, iglesias, capillas, sagrarios) y civiles (Alcázar, Cárcel Real) de la ciudad de Sevilla, lo que les reportaba buena parte de sus ingresos. En el archivo de la Catedral de Sevilla se conserva un libro manuscrito de gran interés en el que aparece reflejada la contabilidad de la Capilla de Música en sus actuaciones fuera de la Catedral. Su localización me ha permitido estudiar algunos aspectos económicos de los músicos de la Capilla catedralicia.³⁸ Los pagos efectuados a la Capilla fueron de lo más dispares entre unas instituciones y otras, pero cada convento o iglesia, por lo general, solía pagar igual cada año por las mismas celebraciones (véase la tabla 56).

Tabla 56. Pagos a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla efectuados por diversas instituciones de la ciudad (1728-1737).

Fuente: Se, AC 1700-1775, sec. I/ Legs. n.º 85-139.

Años	Institución	Pagos
1728	Convento de Padres Menores	200 r y 350 r de vellón
1729-1737	Convento de Padres Menores	400 r
1728-1737	Convento de San Francisco de la Tercera Orden	600 r
1728-1737	Convento de Santa Teresa	276 r para la Capilla y 24 r para el organista
1728-1737	Convento de Santa María de los Reyes	500 r
1728-1737	Iglesia de Santa Cruz	200 r para la Capilla y 12 r para el organista
1728-1737	Hospital de la Santa Caridad	400 r para la Capilla y 12 r para el organista
1728-1737	Hospital de Venerables Sacerdotes	300 r para la Capilla y 12 r para el organista
1728-1737	Capilla de los Vizcaínos en Convento de San Francisco	400 r para la Capilla y 32 r para el organista
1728-1737	Capilla de los Flamencos [en Convento de San Francisco?]	225 r para la Capilla y 12 para el organista
1728	Convento de Santa María del Carmen	400 r
1728	Colegio de San Francisco de Paula	400 r
1728-1729	Colegio de Santo Tomás	150 r

³⁸ El análisis de esta fuente puede verse en las tablas del apéndice documental y en el capítulo siguiente.

1731 y 1735	Colegio de Santo Tomás	200 r
1732	Iglesia de Santiago el Viejo	650 r
1732	Colegio de San Hermenegildo	900 r
1733	Iglesia de San Sebastián	400 r
1735-1736	Convento de Capuchinas	450 r y 600 r
1735	Convento de San Clemente	50 pesos
1737	Colegio de San Alberto	300 r

En algunas instituciones religiosas tuvieron lugar diversas celebraciones y los pagos a la Capilla de Música catedralicia fueron diferentes en cada celebración. Pueden servir de ejemplo los numerosos pagos por interpretación de música en el convento de San Francisco: 300 reales por la fiesta de la Palma, 500 reales en las honras y fiestas de junio, 600 reales por la fiesta de San Antonio o los 750 y 800 reales por las fiestas de San Luis, entre otras. Otro caso que cabe resaltar es el de la parroquia del Sagrario, que pagaba 150 reales por la fiesta de la corona, 484 reales por la fiesta del voto, 18 ducados en honras y fiesta de Todos Santos y 30 ducados en algunas honras.

Los pagos que recibían los miembros de la Capilla en las salidas fuera de la Catedral de Sevilla eran diferentes entre sí y estaban en función del puesto que ocupaban. En general, al organista se le pagaba aparte y su cantidad aparece diferenciada del pago común al resto de la Capilla.³⁹ Por ejemplo, en las fiestas que tuvieron lugar en el Convento de las Madres Teresas en el mes de octubre (1728-1737), se indicaba que del total pagado (300 reales) se sacaba la parte del organista (24 reales). En otras ocasiones este mismo convento hizo un abono de 276 reales y aparte 24 para el organista. La remuneración que obtuvo el primer organista, José Muñoz de Monserrat, osciló entre los 12 reales abonados por la parroquia de Santa Cruz y la Capilla de los Flamencos, los 16 y 24 reales que ofrecía el Convento de las Madres Teresas y los 32 reales que pagaba el Hospital de la Caridad o la Capilla de los Vizcaínos. En ocasiones, cuando la fiesta tenía mucho trabajo para el organista, este cobraba 112 reales. El segundo organista de la Capilla catedralicia, Arnoldo Esper, participó en la que tuvo lugar en septiembre de 1728 en el Convento de San Francisco de la Tercera Orden.⁴⁰

Los seises en estas salidas recibían entre todos una parte ligeramente superior a la que obtenían cada uno de los músicos cantores. Los instrumentistas supernumerarios (violines y violones), el clavecinista (organista 2º) y los instrumentistas de refuerzo o ‘convidados’ recibían una parte menor que el resto de los músicos de la Capilla. En

³⁹ En alguna ocasión aparece este pago pero no se hace referencia a la presencia del organista.

⁴⁰ Se, *Libro de Gastos en fiestas...* op. cit., p. 5.

algunas salidas fuera de la Catedral de Sevilla aparecen pagos efectuados para el transporte del clave, concretamente en los años 1729, 1730, 1731 y 1733.

Capítulo V.

Actividad musical y repertorio del Coro de Canto llano y de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla

1. Organización del culto

1.1. Horas del Oficio Divino, manuales, misas y procesiones

La Catedral de Sevilla, al igual que el resto de iglesias colegiadas, tenía como principal función celebrar solemnemente el canto de las Horas del Oficio Divino y la misa.¹ En este apartado señalaré algunas reglas generales y particularidades referidas a la Catedral de Sevilla. Un día de culto en la Catedral de Sevilla constaba, en general, de las siguientes celebraciones:

Mañana: Prima, Tercia, Sexta, Misa Mayor, Nona.

Tarde: Vísperas y Completas.

Noche: Maitines y Laudes.

Durante los meses más fríos del año se tocaba a la Hora Prima a partir de las siete de la mañana,² la Hora de Nona sobre la una y media de la tarde y Maitines entorno a las cuatro o cinco de la madrugada. En los meses de primavera y verano la Hora Prima comenzaba media hora o una hora más temprano, por la tarde se anunciaba Nona media hora o una hora más tarde y Maitines sobre las dos o las tres de la madrugada (véase tabla 57).

Tabla 57. Horario de llamada a las Horas del Oficio Divino en la Catedral de Sevilla (1760).

Fuente: Seam, *Regla del Coro y Cabildo...op. cit.*, pp. 27-153.

Mes	Horario de llamada a las Horas	Observaciones
Enero	Prima: de 7 a 8 Nona: de 1'30 a 2'30 Alba [Maitines]: a las 4'30 ó 5	Prima: de 7'30 a 8'30 los días de fiesta y domingos sin sermón. Nona: cuando la Nona se dice por la

¹ Véase la organización de las Horas del Oficio en Richard H. Hoppin, *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991. El lugar que ocupaban los villancicos dentro de los Maitines puede verse en Samuel Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el s. XV hasta el s. XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1979, pp. 55-57. Uno de los estudios más completos y recientes sobre la organización de las Horas del Oficio Divino, referido a la Catedral de Sigüenza es el de Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1650-1700... op. cit.*, pp. 91-103.

² Otras catedrales no iniciaban el culto tan temprano, como la de Sigüenza (Guadalajara), en la que se tocaba la campana durante todo el año antes de entrar a la Hora Prima desde las ocho de la mañana hasta las nueve. *Estatutos, reglas de puntar y gobierno de el coro y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Sigüenza* (1687), pp. 27-28. Citado por Javier Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750...op. cit.*, p. 96.

		mañana toca de 2 a 2'30. Alba: a las 5 del 1 al 14 de enero y a las 4'30 del 15 al 31 de enero.
Febrero	Prima: de 7 a 8 Nona: de 1'30 a 2'30 Alba [Maitines]: a las 4	
Marzo	Prima: de 7 a 8 Nona: de 1'30 a 2'30 Alba [Maitines]: a las 3'30	
Abril	Prima: de 7 a 8 Nona: de 2 a 3 Completas: de 3 a 3'30 Alba [Maitines]: a las 3	Prima: de 6'30 a 7'30 los días entre semana sin sermón. En Cuaresma de 6'30 a 7'30 los días con sermón.
Mayo	Prima: de 6'30 a 7'30 Nona: de 2'30 a 3'30 Alba [Maitines]: a las 2'30	Prima: de 6 a 7 los días entre semana con sermón. Alba [Maitines]: a las 2 el día del Corpus Christi.
Junio	Prima: de 6'30 a 7'30 Nona: de 3 a 4 Alba [Maitines]: a las 2'30	Prima: de 6 a 7 los días entre semana con sermón. Alba [Maitines]: a las 2 el día de San Juan Bautista.
Julio	Prima: de 6'30 a 7'30 Nona: de 3 a 4 Alba [Maitines]: a las 2'30	
Agosto	Prima: de 6'30 a 7'30 Nona: de 3 a 4 Alba [Maitines]: a las 3	Prima: de 6 a 7 el día de la Asunción.
Septiembre	Prima: de 6'30 a 7'30 Nona: de 2'30 a 3'30 Alba [Maitines]: a las 3'30	Prima: de 7 a 8 los días de fiesta y domingos sin sermón.
Octubre	Prima: de 6'30 a 7'30 Nona: de 2 a 3 Alba [Maitines]: a las 4 ó 4'30	Alba [Maitines]: a las 4 del 1 de octubre hasta el 14 y a las 4'30 del día 15 al 31.
Noviembre	Prima: de 7 a 8 Nona: de 1'30 a 2'30 Alba [Maitines]: a las 5	Prima: de 7'30 a 8'30 los días de fiesta y domingos sin sermón.
Diciembre	Prima: de 7 a 8 Tercia: de 8 a 9 Nona: de 1'30 a 2'30 Alba [Maitines]: a las 4'30	

1.2. Rango de los días

La actividad musical era más o menos solemne según el rango o la categoría de los días del calendario litúrgico. Las fiestas se dividían en cuatro rangos: dobles mayores, dobles comunes, semidobles y simples. El resto de los días de culto se dividían en Dominicas y ferias y éstas a su vez en ferias *per annum* y ferias de Adviento, Cuaresma, Vigilias y Témporas. En orden de mayor a menor solemnidad, el rango de los días quedaba jerarquizado de la siguiente manera:

1. Fiestas dobles mayores.
2. Fiestas dobles comunes.

3. Dominicas.
4. Fiestas semidobles.
5. Fiestas simples.
6. Ferias *per annum*.
7. Ferias de Adviento, Cuaresma, Vigilias y cuatro Témporas.

La diferencia fundamental en la jerarquización de las fiestas estribaba en el canto de las Vísperas. Los días dobles tenían dos Vísperas, las primeras cantadas el día anterior por la tarde y las segundas cantadas el propio día de la fiesta. Las fiestas dobles a su vez se dividían en tres clases (primera, segunda y tercera), cada una con un uso y una solemnidad musical determinada. Las fiestas simples tenían unas Vísperas, que se cantaban la tarde del día anterior y las ferias tenían unas Vísperas cantadas en el propio día. En la Catedral de Sevilla en los días dobles o “de doblería” los prebendados ganaban el doble en el dinero: “sirva de explicación, que siempre, que se notare al margen DOBL. Denota ser día de doblería, en cuyos días se gana doblado en el dinero, y en las Horas.”³

En la *Regla del Coro y Cabildo* de la Catedral de Sevilla aparece recogido el ceremonial que se seguía en cada día dependiendo de la clase que fuera. En la Catedral hispalense eran considerados días de primera clase: “las tres Pascuas, de Resurrección, de Espíritu Santo y del Santo Nacimiento; y se han de tocar desde las segundas Vísperas hasta las segundas del segundo día exclusive.⁴ También se consideraba fiesta de primera clase “la Circuncisión del Señor, la Epifanía, la Purificación y así hasta 25 fiestas en el año”.⁵ (Véase tabla 58 y 59 del apartado siguiente). Por ejemplo, en la Cuaresma, los días de primera clase seguían el siguiente ceremonial:

“Estos días es el orden del Coro como el resto del año, respecto, que en ellos no [h]ay pitanzas; y siempre que tengan sermón, o no teniéndolo propio, ocurriendo en Ferias de Sermón, se predica al Evangelio de la Missa, de la Fiesta, y de la Feria. La Missa de Nona se canta en la Sacristía Mayor; y a la tarde son las segundas Completas solemnes, usando el Cabildo de sobrepellices, desde las primeras Vísperas hasta estas segundas Completas inclusive.

³ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p.27.

⁴ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n.º 105, p. 13v.

⁵ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n.º 108, p. 191-192.

Pero si ocurre la primera Classe en los Sábados *in Passione*, o de Ramos, las segundas Vísperas son con Capas de Coro, por razón de la *Seña*,⁶ mas esto avisará el Maestro de Ceremonias en la Procesión.

Si la tal primera Classe ocurriere en Lunes después de la Dominica *in Passione*, no tomará el Cabildo sobrepellices, hasta acabada la *Seña*, que es después de Nona.”⁷

En los días de segunda clase en la Catedral de Sevilla se seguía el orden normal del Oficio Divino; si había sermón, éste tenía lugar después de Tercia y si no había tenían lugar las pitanzas antes de Tercia. En el caso de que hubiera procesión, esta tenía lugar inmediatamente después de Tercia o después del sermón, en el caso de que hubiera.

“Los días de segunda Classe, Dobles y Semidobles, que ocurren en Feria de Sermón, por no [h]aver Pitanzas en tales días, el Coro lleva este orden: Prima, Tercia, Misa de la Fiesta, Sexta, Nona, Misa de la Feria en la Sacristía Mayor, Vísperas, &c.

Estos días se usa de sobrepellices toda la mañana, mas si huviere *Seña* a Vísperas, se tomarán Capas de Coro a ellas, lo que igualmente avisará al Cabildo el Maestro de Ceremonias, Como queda dicho arriba.”⁸

Los días semidobles el orden que se seguía en el Coro era el siguiente: “Prima, Tercia, (Procesión, si la hubiera), Missa de la Fiesta, y mientras Pitanzas, Sexta, Nona, Missa de la Feria en el Altar Mayor, y Vísperas.” Los días semidobles donde había sermón seguían el mismo orden, mencionado anteriormente, sólo, que el sermón era después de Pitanzas y antes de Sexta.

Los días feriales en la Catedral de Sevilla seguían el orden común de las Horas del Oficio Divino; si había sermón tenía lugar antes de Nona y si había procesión esta tenía lugar después de Nona.

1.3. Calendario litúrgico en la Catedral de Sevilla en 1760

Antes de abordar el estudio de la actividad musical del Coro de Canto llano y de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla, he considerado necesario reconstruir, de

⁶ “La ceremonia de la *Seña* tenía lugar en la Catedral de Sevilla en cinco días de Cuaresma: Sábado y Domingo de Pasión, Sábado y Domingo de Ramos y Miércoles Santo (...) Esta ceremonia de la *Seña*, o ostentación de la *Vandera*, es antiquísima en esta Santa Iglesia [de Sevilla] y siempre ha sido notable la concurrencia de fieles a ella”. Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp. 167-172.

⁷ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp. 161-162.

⁸ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp. 165-166.

la forma más aproximada posible, el calendario litúrgico que tenía la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII. He señalado con asterisco (*) las ceremonias en las que la *Regla del Coro y Cabildo* aporta información detallada sobre la presencia de la música en el culto. En la tabla 58 pueden verse las celebraciones móviles, es decir, cuyo mes y día varía de año en año.⁹

Tabla 58. Calendario litúrgico de las fiestas móviles en la Catedral de Sevilla (1760).

Fuente: Seam, *Regla del Coro y Cabildo...op.cit.*, pp. 154-204.

Día	Festividad	Rango del día	Ceremonial
Dominica quincuagésima		Doble de 2ª clase y en el rito semidobles	Misa sin órgano. Está expuesto el Santísimo Sacramento
Lunes	Carnestolendas	Doble	Manuales en la misa, sermón, Vísperas y Maitines
Martes	Carnestolendas	Doble	Manuales en la misa, sermón, Vísperas y Maitines
Miércoles [de ceniza]	Cuaresma	Doble	Procesión, canto de letanías, misa ferial y sermón
Sábado y domingo [de Pasión y de Ramos] y miércoles Santo	Cuaresma y Semana Santa	Doble	Señal u ostentación de la bandera
Domingo de Ramos	Semana Santa	[Doble de 1ª clase]	Manual a la procesión, sermón, misa con Pasión y Sexta
Lunes Santo	Semana Santa		Horas y misa
Martes Santo	Semana Santa		Miserere después de Prima y Pasión antes de Vísperas
Miércoles Santo	Semana Santa		Tinieblas y Miserere (*)
Jueves Santo	Semana Santa		Misa pontifical, procesión con el Santísimo Sacramento, Lavatorio y Tinieblas (*)
Viernes Santo	Semana Santa		Manual y sermón de Pasión, procesión, Tinieblas y Miserere (*)
Sábado Santo	Semana Santa		Horas, letanías y misa
Domingo de Resurrección	Semana Santa	Doble de 1ª clase	Maitines con la Capilla de Música (*), Manual con estación en la Capilla de la Virgen de la Antigua, Horas y procesión
Lunes de Pascua	Pascua	Doble de 1ª clase	Dos procesiones
Martes de Pascua	Pascua	Doble de 1ª clase	Horas del Oficio, misa con participación de la Capilla de Música (*), procesión de letanías a la iglesia de San Marcos y sermón; si no se va a San Marcos procesión en la Catedral
Miércoles de Pascua	Pascua		Horas del Oficio, procesión de letanías a San Marcos, misa del Santo y sermón; si no se va a San Marcos procesión en la Catedral
Dominica in albis		Doble mayor de 1ª	Manual a la procesión a la iglesia

⁹ La tabla sobre el calendario litúrgico de las celebraciones fijas en la Catedral de Sevilla (1760) está en el apéndice debido a su extensión.

		clase	de San Pedro, misa y sermón
Lunes de rogaciones		Doble [de 1ª clase]	Procesión a la Colegial de San Salvador y sermón
Martes de rogaciones		Doble [de 1ª clase]	Procesión a la parroquia de San Isidoro y sermón
Miércoles de rogaciones		Doble [de 1ª clase]	Procesión por las últimas naves de la Catedral
	Ascensión del Señor	Doble [de 1ª clase]	Procesión y sermón; Manual a Sexta con exposición del Santísimo Sacramento
	Octava de la Ascensión	Doble mayor con aparato de 2ª clase	Manual a la misa
	Vigilia de Pentecostés	Doble [de 1ª clase]	Procesión que va a la pila del bautismo de la Catedral; Manual a los Maitines del Espíritu Santo
Domingo de Pentecostés	Pentecostés	Doble de 1ª clase	Manual a Tercia con exposición del Santísimo Sacramento y procesión
Lunes de Pascua Espíritu Santo	[Espíritu Santo]	Doble de 1ª clase	Procesión y sermón
Martes de Pascua Espíritu Santo	[Espíritu Santo]	Doble de 1ª clase	Octava y pitanzas
Domingo de la Santísima Trinidad	Santísima Trinidad	Doble de 2ª clase con aparato de 1ª clase	Procesión y sermón
	Vigilia de Corpus Christi	Doble	Después de Vísperas estación en el altar mayor del Sagrario y exposición del Santísimo Sacramento
	Corpus Christi	Doble de 1ª clase	Manual a la procesión con el Santísimo Sacramento por las calles de Sevilla; siesta por la tarde antes de Nona ante el Santísimo Sacramento
	Infraoctava del Corpus Christi	Doble	Octava, Manual a los sermones, procesiones
Dominica	Infraoctava del Corpus Christi	Doble [de 1ª clase]	Procesión
Día octavo	Octava del Corpus Christi	Doble mayor [de 2ª clase con aparato de 1ª clase]	Después de Completas procesión con el Santísimo Sacramento hasta el Sagrario y manual

2. Actividad musical en la Catedral de Sevilla

2.1. Actividad musical del Coro de canto llano

El Coro de Canto llano se encargaba principalmente de cantar el Gregoriano en los Oficios Divinos y también en otras celebraciones que tenían lugar en la Catedral de Sevilla. En la *Regla del Coro y Cabildo* de la Catedral de Sevilla aparecen varias noticias relativas a la actividad musical del Coro de canto llano en algunas festividades (véase localización del Coro en la lámina 4). Por ejemplo, el 17 de febrero se celebraban unas

Honras por las Ánimas en las que había misa con sermón y procesión de difuntos. Después del sermón se decían en el Coro seis responsorios, el quinto de los cuales era a canto llano y el último *Libera me Domine*, lo cantaba la Capilla de Música alternando con el Coro de canto llano.¹⁰ El día 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos, se celebraba con misa mayor y una procesión, durante la cual se cantaba a Canto llano la antífona *Sub tuum praesidium* y el *Te Deum laudamus*.¹¹ El 17 de diciembre había misa votiva de la Expectación de la Virgen en la Capilla de la Virgen de la Antigua (véase su localización en la lámina 4). En estas misas, llamadas ‘de aguinaldo’, participaban los veinteneros y capellanes del Coro de canto llano y los miembros de la Capilla de Música.¹²

Los miembros del Coro del canto llano debían cumplir una serie de normas sobre el ceremonial que debían seguir.¹³ Algunas de las normas relativas a cómo debían cantar son las siguientes:

“Siempre, que se cante el Evangelio, las Oraciones, *Gloria Patri*, o el último verso de los Himnos, los Señores, que entran, o salen, en el sitio donde les cogiere, deben parar bueltos [h]acia el altar, y estar así hasta la conclusión; y lo mismo se ha de observar cuando están diciendo uno con otro, *Gloria, Credo, & c.*”¹⁴

Cuando el Gloria y el Credo de la misa se cantaba a canto llano o gregoriano, el Coro y el Cabildo se mantenía en pie y cuando era a canto de órgano o polifonía se sentaban. Todos los miembros del Coro se mantenían en pie:

“(…) a las Horas de Nuestra Señora, tanto en sus Fiestas, como en el Oficio Parvo en los días feriales, excepto a las lecciones de Maitines, con sus Responsorios, que todos se sientan; y asimismo, a los Maitines solemnes de la Concepción de Nuestra Señora; igualmente el Coro se mantiene en pie al *Gloria Patri, Gloria in excelsis*, Evangelio, *Credo*, Prefacio, Capitulas, Hymnos, Oraciones, *Quicumque vult, Ecce nunc benedicite*, al [verso] *Sit nomen D[omi]ni benedictum*, y a los Cánticos, *Magnificat, Benedictus* y *Nunc dimittis*, y desde que se acaba de leer el Martyrologio hasta acabada Prima. Cuando

¹⁰ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, pp.43-44.

¹¹ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 124.

¹² Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 147.

¹³ Véase apartado sobre las normas de funcionamiento en el capítulo I este estudio.

¹⁴ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 19.

la *Gloria y Credo* es a canto de Órgano, después, que los señores la rezan uno con otro, se sientan (...)”¹⁵

En 1725 se cuestionó en el Cabildo sevillano si los capellanes de coro debían hacer una genuflexión antes y después de entonar los salmos. Tras haber reconocido los libros de ceremonias, el Cabildo decidió que:

“(…) para entonar los salmos, deban salir estos señores a los antepechos de sus sillas, y no habiendo ceremonial que tal ceremonia disponga, era del parecer dicha diputación, que no deban en esta ocasión dichos señores hacer tal genuflexión, y que la deberán hacer cuando entonan las antífonas de prima y tercia, porque estos señores debían bajar en esta ocasión a entonar dichas antífonas al medio del coro, y por costumbre en esta Santa Iglesia las entonan desde sus sillas. Y el Cabildo en su vista mandó se hagan uniformem[en]te las genuflexiones al entonar, así lo salmos, como las antífonas de las oras, cuando estuviere patente el Santísimo Sacramento.”¹⁶

El Cabildo ordenó ese mismo año que los capellanes de coro no hicieran genuflexiones al entonar la antífona de la Virgen después del Oficio Divino, ni en tiempo pascual ni tampoco los domingos del año, porque:

“(…) el hacer la genuflexión en semejantes ocasiones, era añadir ceremonia, que no mandaba las rúbricas del breviario, y es contra lo que el maestro de ceremonia advertía en su cuadernillo; en el primer sábado del año, en que dice, que en los domingos desde primeras vísperas, y todo el tiempo pascual se debe decir toda la salve en pie, y que sólo ha sido estilo que el sochantre en entonando la salve, para salir del medio coro donde la entonó, haga genuflexión. Y el Cabildo, habiéndola oído, la aprobó como viene.”¹⁷

Los miembros del Coro de canto llano y los colegiales de San Isidoro solían cantar una Salve todos los sábados en la Capilla catedralicia de la Estrella y en alguna ocasión el Cabildo llamó la atención al sochantre por haber faltado a esta celebración.¹⁸

A pesar de que el maestro de ceremonias y también el Cabildo velaron por el cumplimiento y fidelidad ceremonial, este incorporó variantes debido a las dudas y olvidos que se producían con el tiempo en la comunidad eclesiástica. Así, los señores

¹⁵ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 80.

¹⁷ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 107.

¹⁸ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n.º 108, pp. 68 y 80.

capitulares observaron en 1736 que en las misas solemnes de *Requiem* no se cantaba “el tracto, et gratia tua” y se cuestionaron si se debía cantar. Al año siguiente, se preguntó en una reunión capitular si el jubileo debía estar en los siete días de la Octava del Corpus y Concepción. Un año después el Cabildo catedralicio pedía que “se guardara el estilo” al cantar el *Credo* y los *Magnificat* en los días dobles.¹⁹ Los capitulares también hacían hincapié en que el sochantre debía decir en voz alta los versos del himno y cánticos mientras tocaba el organista.²⁰

Los prebendados debían permanecer dentro del coro mientras se cantaba el *Benedictus* sin que nadie pudiera salir hasta que no se dijera el *Benedicamus* de Laudes. El manual de la noche de Navidad era una excepción:

“En los Maitines Solemnes de Navidad, Resurrección, Pentecostés, y Concepción, los *Venites* se cantan en el Altar Mayor, por ocho señores, con pluviales y cetros, en los demás Maytines pluviales cantan dichos *Venites* los señores caperos con el sochantre, saliendo los dos señores más antiguos.

Cuando salen los señores para cantar *Lección*, hacen genuflexión al Altar Mayor para salir de su silla; y en llegando al Águila, o Facistol, otra, y venia al Señor Presidente; excepto cuando es *Lección* de Honras, Manual o Aniversario, y la noche de Difuntos, que en estos casos no hace venia al Señor Presidente.

Cántase la *Lección* con la capa suelta, y si es tiempo de sobrepellices, cada manga en su brazo.”²¹

El Coro de canto llano debía formar en la Capilla de San Laureano antes de salir en procesión por las últimas naves de la Catedral cantando solemnemente las letanías (véase su localización en la lámina 4). A lo largo del siglo XVIII este Coro cantó repetidas veces las letanías de los Santos en procesiones de rogativas para implorar la lluvia o tras leves terremotos que sufrió la ciudad de Sevilla. Por ejemplo, en febrero y marzo de 1737 el Coro participó en varias rogativas pidiendo que llegasen las lluvias.

“Ya desde 21 de Febrero habían empezado las rogativas y algunas procesiones de penitencia, y el 28 los dos Cabildos, con asistencia de las cruces y Universidad de los Beneficiados propios, hicieron procesión por las últimas naves [de la Catedral] cantando las letanías, con estación a la capilla Real. También los días 6, 7, y 8 de Marzo, después de Laudes, repitió el Cabildo Eclesiástico la rogativa con letanías por últimas naves,

¹⁹ Se, AC 1736, sec. I/ Leg. n.º 109, p. 30 y AC 1737, sec. I/ Leg. n.º 110, p. 38.

²⁰ Se, AC 1739, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 13.

concluyéndola en la capilla mayor descubierto el Santísimo, y juntos los niños de las escuelas salieron en procesión el 9 de Marzo, pidiendo el agua, llevando algunos cruces a cuestras y coronas de espinas, cosa que enterneció mucho al pueblo, que consideraba su inocencia.”²²

Otra rogativa para pedir la lluvia en la que participó el Coro de canto llano de la Catedral hispalense tuvo lugar los días 16, 17 y 18 de marzo de 1750 con una

“(…) procesión después de maitines por últimas naves, en la que una dignidad conducía la reliquia del Santo Lignum Crucis. Iba un coro de canónigos cantando la letanía de los Santos, que repetía el pueblo, y luego que llegaba al altar mayor se manifestaba a Su Majestad en el Sagrario y se decían las preces, concluyendo con el *Tantum ergo*.”²³

El 16 de abril de 1773 tuvo lugar en la Catedral sevillana una procesión de rogativa tras un leve terremoto que había padecido la ciudad hispalense cuatro días antes. Esta procesión tuvo lugar “por bajo de Gradass, cantando las letanías de los Santos y conclúyese en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, continuando en los siete días siguientes la rogativa en el altar mayor.”²⁴

²¹ Se, AC 1739, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 221.

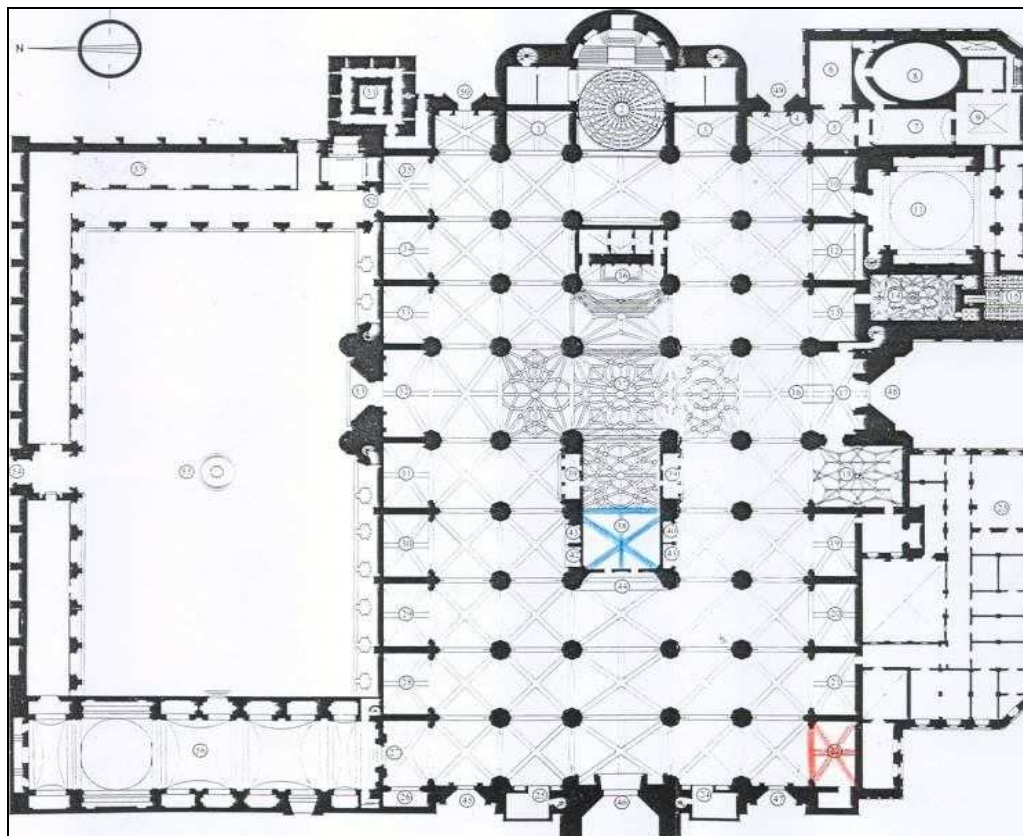
²² Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. II, p. 9.

²³ *Ibid.*, t. II, pp. 91-92.

²⁴ *Ibid.*, t. II, p. 248.

Lámina 5. Planta de la Catedral de Sevilla: localización del coro, capillas y archivo de música.

Fuente: *La Catedral de Sevilla... op. cit.*, pp. 72-73.



1-Capilla de San Pedro; 2-Capilla Real; 3-Capilla de la Concepción Grande; 4-Altar de Santas Justa y Rufina; 5-Capilla del Mariscal; 6-Sala de Ornamentos; 7-Antecabildo; 8-Sala Capitular; 9-Patio del Mariscal; 10-Tránsito ala Sacristía Mayor; 11-Sacristía Mayor; 12-Capilla de San Andrés; 13-Capilla de los Dolores; 14-Sacristía de los Cálices; 15-Patio de la Casa de Cuentas o de los Óleos; 16-Monumento a Colón; 17-Brazo Sur del Crucero; 18-Capilla dela Virgen de la Antigua; 19-Capilla de San Hermenegildo; 20-Capilla de San José; 21-Capilla de Santa Ana; 22-Capilla de San Laureano -archivo de música- (en color rojo); 23-Archivo y oficinas; 24-Capilla de San Isidoro; 25-Capilla de San Leandro; 26-Capilla de los Jácomes; 27-Portada del Sagrario; 28-Capilla de San Antonio; 29-Capilla de Scalas; 30-Capilla de Santiago; 31-Capilla de San Francisco; 32-Brazo Norte del Crucero; 33-Capilla de las Doncellas; 34-Capilla de los Evangelistas; 35-Capilla del Pilar; 36-Capilla Mayor; 37-Crucero; 38-Coro (en color azul); 39-Pórtico del Coro; 40-Capilla de la Concepción Chica; 41-Capilla de la Encarnación; 42-Capilla de la Estrella; 43-Capilla de San Gregorio; 44-Trascoro; 45-Puerta del Bautismo; 46-Puerta de la Asunción; 47-Puerta del Nacimiento o de San Miguel; 48-Puerta de San Cristóbal; 49-Puerta de las Campanillas; 50-Puerta de los Palos; 51-Giralda; 52-Puerta del Lagarto; 53-Puerta de la Concepción; 54-Puerta del Perdón; 55-Patio de los Naranjos; 56-Iglesia del Sagrario; 57-Biblioteca Capitular y Colombina.

2.2. Actividad musical de la Capilla de Música

La actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla dentro de su templo fue muy intensa e imprescindible a la hora de dotar de mayor solemnidad las funciones religiosas catedralicias. Esta se encargaba de la interpretación de obras polifónicas (a ‘canto de órgano’) acompañadas de instrumentos, que preferentemente habían sido compuestas por el maestro de capilla en funciones.

En la *Regla del Coro y Cabildo* de la Catedral de Sevilla aparecen recogidas varias noticias relativas a la actividad musical de la Capilla de Música en algunas festividades. Por ejemplo, el día 17 de febrero se celebraban unas Honras por las Ánimas en las que participaba conjuntamente con el Coro de canto llano y tenía lugar una misa con sermón y una procesión de difuntos. Tras el sermón se cantaban seis responsorios en el Coro a canto llano, el cuarto corría a cargo de la Capilla de Música en polifonía y el sexto era interpretado conjuntamente la Capilla de Música, que alternaba con el Coro de canto llano.²⁵ El día 1 de marzo, fiesta votiva de la Santísima Trinidad, y el 7 de marzo, festividad de Santo Tomás de Aquino, había manual en la procesión y misa con sermón, después de la cual se cantaba un responsorio polifónico (‘a canto de órgano’).²⁶

Por lo general, la misa que se celebraba los días considerados de primera clase en la Catedral sevillana era cantada por la Capilla de Música. Por ejemplo, el día de domingo de Resurrección, el día 11 de marzo, día de la dedicación de la Catedral de Sevilla, era uno de los días donde las celebraciones eran más solemnes. Ese día la Hora de Completas contaba con la participación de la Capilla de Música: “*En ellas [Completas] al Nunc Dimitis se baxan las mangas, y se dice uno con otro, como a la Magnificat, Gloria, &c. por ser con Música.*”²⁷ En el día 4 de abril, festividad de San Isidoro, arzobispo de Sevilla y principal patrón de la ciudad hispalense, las Vísperas y la misa también contaban con la participación de la Capilla de Música catedralicia, que solía desplazarse hasta el Colegio de San Isidoro.²⁸ El día 1 de noviembre, festividad de Todos los Santos, la Capilla de Música interpretaba en el templo un responsorio a “canto de órgano” después de Laudes y al día siguiente la Capilla de Música cantaba el *Requiem aeternam* en el Introito de la misa.²⁹ El 8 de noviembre, fiesta del Patrocinio, la misa

²⁵ Seam, *Regla del Coro y Cabildo...op. cit.*, pp. 43-44.

²⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.

²⁷ *Ibid.*, p. 52. La letra en cursiva aparece así en el impreso original.

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

²⁹ *Ibid.*, p. 127.

contaba con la intervención de la Capilla de Música catedralicia.³⁰ Durante la octava de la Concepción de la Virgen en el mes de diciembre, la Capilla de Música interpretaba varias piezas en el altar mayor de la Catedral sevillana:

“Todos los días después de Sexta, va el Cabildo al Altar Mayor, donde se canta la Letanía de N[uest]ra Señora y *Tantum ergo* de Música, y se concluye con *Verso* y *Oración* a el Santísimo”.

Igualmente después de *Completas*, sube el Cabildo y se canta el dicho *Verso Tantum &c.* y todas las tardes se cantan los Maytines después que vuelve el Cabildo de esta Estación.”³¹

El 17 de diciembre se celebraba la misa votiva de la Expectación de la Virgen, que tenía lugar en la Capilla de la Virgen de la Antigua catedralicia. Ese día comenzaban las misas a la Virgen, que llamaban ‘de aguinaldo’. En las misas de aguinaldo participaban los veinteneros y capellanes del Coro de canto llano y los miembros de la Capilla de Música:

“Solía decir la primera [misa], antiguamente, el sochantre; oy la dice el Señor Semanero, que fuere de Missas de Prima, ay quatro Capas, asisten Veinteneros, Capellanes, Música, &c. (...)”³²

Tras el estudio del *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)* he contabilizado aproximadamente 350 fiestas en las que participó la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla. La inmensa mayoría (317) tuvieron lugar fuera de la Catedral sevillana y 33 de ellas en diversas capillas dentro del templo hispalense, lo cual representan un 10,4 % del total³³ (véase tabla 59).

La mayor parte de las celebraciones ocasionales en las que participó la Capilla de Música de la Catedral dentro de su templo tuvieron lugar en la Capillas de Escalas, de la Virgen de la Antigua y en la Real. Estas fiestas vienen a sumarse a las ceremonias celebradas en dichas capillas catedralicias que han sido señaladas en la tabla 3.2. del apéndice sobre el calendario litúrgico de las celebraciones fijas en la Catedral de Sevilla (1760).

³⁰ *Ibid.*, p. 132.

³¹ *Ibid.*, p. 143.

³² Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 147.

³³ Véase apartado sobre la actividad de la Capilla de Música catedralicia fuera de su templo.

Tabla 59. Actividad de la Capilla de Música catedralicia en diversas capillas de la Catedral de Sevilla (1728-1737).

Fuente: *Se, Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*

CAPILLAS CATEDRAL	Catedral	Capilla de Escalas	Capilla Real
Fiesta	? . 6. 1728	15.5.1728	
Fiesta de San Fernando			[30]. 5. 1730 [30]. 5. 1731 [30]. 5. 1733 [30]. 5. 1734 [30]. 5. 1735 [30]. 5. 1736 [30]. 5. 1737
Fiesta de Traslación de San Fernando			14. 5. 1729 ?. 9. 1729 14. 5. 1731 14. 5. 1732 [14]. 5. 1733 [14]. 5. 1734 [14]. 5. 1735 [14]. 5. 1736 [14]. 5. 1737
Honras			26. 2. 1733 ?. 11. 1735
Manual		? . 6. 1734 ?. 5. 1735 ?. 5. 1736 ?. [6]. 1737	? . 6. 1732
Manual [de traslación de San Fernando en el] día de San Clemente			24. 11. 1731 [22. 11. 1732] [?. 11. 1733] [?. 11. 1734] [?. 11. 1736]
Octava a la Virgen			15. 8. 1732
Procesión	? . 6. 1728 4. 7. 1728		

Cabe destacar algunas noticias musicales, como por ejemplo en 1733 el Cabildo hispalense advirtió a los músicos para que siguieran cantando el Himno *Ave Maris Stella* en la Capilla de Escalas “a canto de órgano se ejecute así, aunque no haya bastante copia de músicos y ministriles”.³⁴

Los músicos supernumerarios de la Capilla, es decir, los violines y violones cuyas plazas se habían creado en 1732, intervinieron en una función en 1738 con motivo de la

³⁴ Se, AC 1733, sec. I/ Leg. n ° 106, p. 71. Esta actuación no aparece en el *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)* y sí, en cambio, noticias sobre la participación de la Capilla de Música catedralicia en varios manuales que tuvieron lugar en la Capilla de Escalas de la propia catedral. Dos de ellos se realizaron en el mes de mayo (años 1735 y 1736) y otros dos en el mes de junio (años 1734 y 1737).

inauguración de la Capilla de la Virgen de la Antigua.³⁵ Con el mismo motivo, el Cabildo catedralicio mandó que la Capilla de Música cantara una Salve solemne a la Virgen en los días de su novenario por las tardes. En 1740 la Capilla de Música participó en una procesión y rogativa en la Capilla de la Virgen de la Antigua para que cesasen las lluvias que habían inundado la ciudad de Sevilla cantando un motete y un *Te Deum*.³⁶

La Capilla Real de la Catedral sevillana fue uno de los espacios donde tuvieron lugar las conmemoraciones más importantes.³⁷ Todos los años, el 30 de mayo, se solía celebrar la festividad de San Fernando en la Capilla Real y la fiesta era muy solemne porque había sido Fernando III el Santo el Rey que reconquistó la ciudad. En 1729 esta celebración fue muy suntuosa al estar presente en la ciudad hispalense la Familia Real y al haberse fabricado nuevas urnas de plata para guardar las reliquias del Santo.³⁸

La fiesta y manual de traslación del cuerpo de San Fernando tuvo lugar a mediados de mayo de 1728 a 1737, a excepción de los años 1728 y 1730. Esta fiesta se celebró también en septiembre de 1729, y noviembre de 1736. Además, la Capilla de Música catedralicia también tocó en la Capilla Real con motivo de la celebración del día de San Fernando durante toda la década mencionada, a excepción de los años 1728, 1729 y 1732. Algunos manuales tuvieron lugar en la Capilla Real de la Catedral hispalense con motivo de la festividad de San Fernando y la traslación de su cuerpo. Dos se realizaron en 1732 (meses de mayo y junio) y otros dos en 1733 (en el mes de mayo). También se celebraron en la Capilla Real varios manuales en el mes de noviembre de 1731, 1732, 1733 y 1734 con motivo de la festividad de San Clemente, el 23 de noviembre, fecha conmemorativa de la toma de la ciudad a cargo de Fernando III. En una sesión capitular de comienzos del año 1770 se dejó constancia del deseo del Cabildo catedralicio de que en la festividad de San Fernando y San Clemente no se innovase “en el modo de su música y toque de órgano.”³⁹

En la Capilla Real de la Catedral de Sevilla se han documentado dos celebraciones de honras fúnebres, pero no ha quedado constancia de las personalidades

³⁵ Se construyó en el lugar donde se encontraba el mihrab de la antigua mezquita árabe y en sus paredes se encontraba la Virgen de la Antigua pintada al fresco en el s. XIV. La bóveda de esta capilla comenzó a reconstruirse en 1734. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, pp. 45-46.

³⁶ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 19 y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. 2, p. 25.

³⁷ Esta capilla está situada en la cabecera de la catedral y artísticamente representa “una de las mayores realizaciones del Renacimiento andaluz”. Teodoro Falcón Márquez, *La Catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Diputación, 1980, pp. 45-50.

³⁸ Véase apartado sobre fiestas religiosas en el capítulo VI.

³⁹ Se, AC 1770, sec. I/ Leg. n.º 134, p. 30.

por las que se realizó la conmemoración. Una tuvo lugar el 26 de febrero de 1733 y otra en noviembre de 1735. También en la Capilla Real se ha documentado la Octava a la Virgen que tuvo lugar el 15 de agosto de 1732, festividad de la Asunción.

El 13 noviembre de 1727 se celebró en la Catedral de Sevilla la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao Koska.⁴⁰ Debido a este evento la hora del coro se adelantó media hora, es decir, que se inició a las ocho de la mañana. Al año siguiente también se adelantó la hora del coro media hora ese mismo día porque el Oficio Divino iba a ser largo al conmemorarse dicha canonización.⁴¹

En 1728 tuvo lugar la canonización de San Juan de la Cruz y la Capilla de Música de la Catedral actuó para celebrarlo dentro de su templo y en varias fiestas que organizaron distintos colegios y conventos de la ciudad.⁴²

La Capilla de Música catedralicia era la encargada de interpretar con toda solemnidad y a tres coros el *Miserere* en Miércoles y Jueves Santo, mientras que el Viernes Santo era el Coro de canto llano el encargado de entonarlo:

“Al fin de Tinieblas este día [Miércoles Santo], y el siguiente ay *Miserere* solemne de Música a tres Coros (el Viernes es de Facistol) interin está todo el Coro de rodillas, y dura regularmente una hora.”⁴³

Los Maitines del Domingo de Resurrección eran solemnes y la composición de la música que se interpretaba estaba a cargo del maestro de seises. Después de Laudes la Capilla de Música interpretaba en la Capilla de la Virgen de la Antigua el *Regina caeli laetare*.⁴⁴

La estancia de la Familia Real en Sevilla durante los años 1729 y 1733, ocasionó algunas modificaciones en el ceremonial de varias fiestas. Por ejemplo, en algunas

⁴⁰ El maestro de capilla de la Catedral hispalense, Pedro Rabassa, compuso tres villancicos “que se cantaron en la fiesta que la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, celebró la Hermandad de Caballeros Maestranes de Sevilla, el día 14 de noviembre de 1727, en la canonización de San Estanislao Koska y San Luis Gonzaga (...)”. Un ejemplar de estos villancicos se conserva en Mn, VE/ 1310-49. Otras instituciones de jesuitas celebraron ese mismo año dichas canonizaciones. Por ejemplo, la Catedral de Granada, el Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús en Granada o el Colegio de la Compañía de Jesús de Antequera (Málaga). Véase una descripción de estas celebraciones en Reyes Escalera Pérez, *La imagen de la sociedad barroca andaluza*, Málaga, Universidad, 1994, pp. 340-347.

⁴¹ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 154; AC 1728, sec. I/ Leg. n° 102, p. 160.

⁴² Se, *Libro de Gastos en fiestas... op. cit.* Véase apartado sobre la actividad de la Capilla de Música catedralicia en otros lugares de la ciudad de Sevilla en este capítulo.

⁴³ Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 177.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

celebraciones de 1729 se omitió el sermón “por lo dilatado de las funciones.”⁴⁵ Los *Misereres* de Miércoles y Jueves Santo de 1732 se cantaron desde los púlpitos y puerta del altar mayor porque en la tribuna que se había colocado en la Capilla Mayor no había sitio para que se situase la Capilla de Música catedralicia. Los Reyes asistieron a la ceremonia y la numerosa asistencia de personas fue la que motivó el cambio. Durante esa Semana Santa y las demás festividades que tuvieron lugar el mismo año (1732), se instalaron sillas de coro para los miembros de la comitiva.⁴⁶

La Catedral de Sevilla también fue el marco de numerosas procesiones, acciones de gracias y rogativas para implorar la lluvia. Entre las rogativas por agua cabe mencionar las que tuvieron lugar en los meses de febrero, marzo y abril de 1737. La primera de ellas tuvo lugar el 28 de febrero de 1737, en la que participó el Coro de canto llano de la Catedral hispalense cantando las letanías de los Santos por las últimas naves de la catedral. El 25 de marzo hizo una rogativa en forma de procesión la Hermandad de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores, situada en el convento de San Pablo, con estación en la Catedral hispalense. El 30 de marzo los dos Cabildo, continuando con las rogativas, celebraron misa de 1ª clase y por la tarde, después de Maitines, sacaron en procesión general por las calles de Sevilla el santo *Lignum Crucis*, en que se iba cantando la letanía de los Santos y también acordaron llevar en procesión a la Catedral la imagen del Cristo de San Agustín, al que se le atribuían diversos milagros. La procesión tuvo lugar el 4 de abril, por la mañana la imagen del Cristo se llevó desde el convento de San Agustín a la Catedral sevillana, donde al día siguiente “se cantó una misa votiva de Pasión”, tuvo lugar un manual y un *Miserere*. Ese mismo día por la tarde se sacó en procesión y se devolvió al templo de San Agustín, acompañado por la Capilla de Música catedralicia.⁴⁷

En el interior del mayor templo sevillano tuvieron lugar gran cantidad de acciones de gracias en las que se interpretó el *Te Deum*. Estas tuvieron lugar para conmemorar diversos acontecimientos relevantes, como las victorias de las tropas de Felipe V durante la Guerra de Sucesión, las bodas reales, los embarazos de las reinas, nacimientos de infantes, nombramientos de Papas y arzobispos y el cese de un terremoto. Por ejemplo, el 8 de enero de 1742 se celebró la fiesta de conmemoración de

⁴⁵ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n° 103, p. 75.

⁴⁶ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n° 106, pp. 60 y 65.

⁴⁷ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. II, p. 11. La Capilla de Música catedralicia recibió al Cristo de San Agustín “en la esquina de Gradas y despedido al día siguiente en C/

la toma de posesión del Infante Luis de Borbón como arzobispo de Sevilla. La celebración comenzó dicho día por la mañana en la Catedral sevillana con la interpretación de un *Te Deum* a cargo de su Capilla de Música, que contó con el acompañamiento de los dos órganos. También participaron “instrumentos militares” y “los clarines de la ciudad”.⁴⁸

La Capilla de Música catedralicia también participó en otra celebración con motivo de dicha toma de posesión en el Palacio arzobispal de Sevilla ese mismo día por la tarde.⁴⁹ También se interpretó el *Te Deum* en la Catedral tras las lluvias imploradas y diversos terremotos que sufrió Sevilla a lo largo del siglo XVIII (1738, 1755, 1761 y 1773). El terremoto más intenso que sufrió Sevilla a lo largo del siglo XVIII fue el que sacudió la mitad sur de la Península Ibérica el 1 de noviembre de 1755. Ese día por la mañana había comenzado la misa de Tercia en la Catedral⁵⁰ y pocos minutos de temblor de tierra la ciudad hispalense quedó asolada, se declararon en ruinas más de trescientas casas y se vieron seriamente afectados numerosos edificios civiles y religiosos. Según Francisco José de Olazábal, canónigo de la Catedral hispalense y testigo del seísmo,

“A pocos minutos de las diez de la mañana empezó a sentirse el movimiento de tierra con ruido de la parte de Poniente, que se fue graduando con el estremecimiento hasta que los vaivenes de los edificios indujeron ala confusión y el espanto, saliendo las gentes despavoridas a las calles y plazas pidiendo agritos confesión y misericordia. Las muchas que estaban en la Catedral, asombradas del estrépito que sobre las bóvedas hacían el barandaje de piedra y cuatro elevadas pirámides, que se desplomaron, y otros cantos que se desprendían de las tribunas, salieron del templo atropellándose en las puertas, causa por la que en la de San Miguel pereció un párvulo. Estábanse entonces entonando los Kyries de la misa solemne; mas sin concluirlos, así los ministros como los que estaban en el coro, abandonaron la Iglesia, cubierta ya de un espeso polvo, efecto de las ruinas que se advertían (...)”⁵¹

Placentines”. En dicha ocasión la Capilla de Música catedralicia se quitó las sobrepellices. Se, *Libro de Gastos en fiestas...op. cit.*, 1737. Véase tabla al respecto en el apéndice.

⁴⁸ El Cabildo Municipal contaba con tres clarineros y tres timbaleros que solemnizaban sus desplazamientos. Véase Adelaida González Vargas: *El ceremonial del Cabildo municipal sevillano*, Sevilla, Ayuntamiento, Diputación, 1967 y el exhaustivo estudio de Ana Gloria Márquez Redondo: *El Ayuntamiento de Sevilla en el s. XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento, 2010, 2 vols. He localizado algunas noticias sobre los nombres de clarineros en el s. XVIII en Sevilla, Archivo Municipal, Sección V, Escribanías del Cabildo, s. XVIII, t. 59/7 y t. 59/8.

⁴⁹ Véase el siguiente apartado sobre la actividad de la Capilla de Música en el Palacio arzobispal.

⁵⁰ Se, AC 1755, sec. I/ Leg. n° 122, p. 376.

⁵¹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. 2, pp. 123-124. Según Francisco Aguilar Piñal (“Conmoción espiritual provocada en Sevilla por el terremoto de 1755”, *Archivo Hispalense*, n° 171-173 (1973), pp. 40-41) el testimonio procede del canónigo Francisco José de Olazábal, *Motivos que*

Como consecuencia de la huida en tropel de las personas que se encontraban dentro de la Catedral perecieron dos niños. Cuando cesó el terremoto, los fieles se fueron congregando en la plaza de la Lonja para consolarse e implorar la divina misericordia:

“Sosegado que fue [el terremoto], el Cabildo, que se había congregado en la plaza de la Lonja con inmenso pueblo, dispuso que allí se dijese una misa rezada, para la que se formó un altar junto a las cadenas de la Lonja, mirando al Levante, y concluida se entonó el Te Deum, que se siguió cantando procesionalmente alrededor de dicha plaza; y para la tarde se determinó una procesión a la ermita de San Sebastián por estar las calles intransitables por las ruinas y casi todos los templos inhabitables.”⁵²

Las explicaciones al terremoto no se hicieron esperar y a los pocos meses vieron la luz multitud de escritos, la mayor parte de los cuales dieron por supuesto que el movimiento de tierra había sido castigo de Dios, cuyo perdón había que suplicar. Por ello, el Cabildo catedralicio acordó que el día 5, 7 y 8 de ese mismo mes de noviembre de 1755 fuesen de ayuno y abstinencia y que se hiciese una procesión general por las mañanas y predicación en todas las iglesias por las tardes. El Cabildo también se propuso erigir una pirámide de triunfo en el sitio donde se había puesto el altar portátil y se había concluido la misa interrumpida por el terremoto. Además los capitulares acordaron costear un sermón anual el mismo día que había tenido lugar el terremoto y en las festividades del Patrocinio de la Virgen (9 de noviembre), Patrocinio de San José (tercer domingo después de la Pascua de Resurrección) y Santas Justa y Rufina (17 de julio).⁵³

A las actuaciones de la Capilla de Música catedralicia dentro de su templo anteriormente citadas he de añadir las noticias al respecto que ofrece el cronista Justino Matute (véase tabla 60).

Tabla 60. Actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla dentro de su templo (1700-1775).

Fuente: Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares ... op. cit.*, t. I-II.

Fecha	Lugar	Celebración	Observaciones
1.1711	Capilla de	Victoria de las tropas de	“(…) con las demás comunidades de la

fomentaron la ira de Dios, explicada en el espantoso terremoto de el sábado, día primero de noviembre de 1755... y remedios para mitigarla, Sevilla, 1756.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Seam, *Regla del Coro y Cabildo...op. cit.*, pp. 61, 123-124 y 129.

	Sepúlveda en la Catedral de Sevilla	Felipe V en las batallas de Brihuega y Villaviciosa	misma Orden [Terceros] fueron rezando el rosario a la Catedral y visitaron en su capilla de Sepúlveda la imagen de Nuestra Señora. En ella la música de la misma iglesia cantó la Salve y algunos villancicos.”
2.12.1717	Catedral de Sevilla	Honras por Manuel Arias, arzobispo de Sevilla	“(…) con música y clero.”
2-3.6.1721	Últimas naves de la Catedral de Sevilla y Capilla del Santo apóstol [Santiago]	Nombramiento del Papa Inocencio XIII	“(…) a la procesión con las danzas, que por las últimas naves hizo estación a la capilla del Santo Apóstol, donde se cantó por la música una antífona y motete propio de la festividad (…)”
18.12.1721	Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla	Finalización de las obras en la Capilla de la Virgen de la Antigua	“(…) después de Vísperas, hizo estación a ella [el Cabildo], donde la música cantó la Salve (…)”
17.7.1722	Naves exteriores de la Catedral de Sevilla y Capilla mayor	Festividad de las Santas Justa y Rufina	La hermandad de las Santas Justa y Rufina se trasladó al Sagrario de la Catedral en dicha fecha desde la iglesia de San Roque “con tres solemnes fiestas y el último con procesión en la Catedral por las naves exteriores, y habiendo entrado en la capilla mayor, cantó la música un motete y repicó la torre.”
31.1.1724	Capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla	Rogativa para implorar la lluvia	“(…) cantándole una Salve con música (…)”
16.4.1727	Catedral de Sevilla	Honras por el Duque de Parma, suegro del rey católico	“(…) y en esta tarde se cantó solemne responso con música y demás aparato que se practica con los infantes de España.”
20.3.1730	Catedral de Sevilla	Honras por el Papa Benedicto XIII	“El responso solemne con el fúnebre aparato de costumbre se cantó por la música aquella tarde después de Completas (…)”
16.3.1735	Capilla de San Leandro en la Catedral de Sevilla	Finalización de las obras y estreno de la Capilla de San Leandro	“Se estrenó con solemne función (…)” ⁵⁴
4. 1737	Catedral de Sevilla	Rogativa para implorar la lluvia	“(…) y se condujo al santo Crucifijo a su capilla con asistencia de la música de la Catedral.”
8.7.1742	Catedral de Sevilla	Honras por Luis I	“(…) poniendo el aparato funeral entre los dos coros y cantándole el responso solemne que es de costumbre (…)”
16.7.1746	Catedral de Sevilla	Honras por Felipe V	“(…) con el regio aparato de estilo, cantó el responso solemne de música entre los dos coros.”
18.7.1752	Capilla de las Santas Justa y Rufina en la Catedral de	Festividad de las Santas Justa y Rufina	“Igual función se hizo el viernes 18 de julio con estación a la capilla de las santas Vírgenes, que era la de Santiago, en que la música cantó un motete (…)”

⁵⁴ Es posible suponer que, al igual que en otros estrenos de capillas catedralicias, también la Capilla de Música contribuyó con sus sonidos a solemnizar el evento.

	Sevilla		
1756	Catedral de Sevilla	Restauración del templo catedralicio tras el terremoto de 1755	“Su Majestad [Santísimo Sacramento] fue colocado en su trono, donde se mantuvo expuesto todo el día, con hora de música, en la misma forma que los tres siguientes de Carnestolendas (...)”
3.9.1758	Catedral de Sevilla	Fallecimiento de la reina M ^a Bárbara de Braganza	“(...) se puso el magnífico aparato prevenido para estos casos, y en la siguiente se cantó el responso solemne.”
12-13.10.1758	Capilla Real en la Catedral de Sevilla	Honras por la reina M ^a Bárbara de Braganza	“(...) con asistencia de la música de la Catedral (...)”
7.6.1759	Catedral de Sevilla	Recibimiento en Sevilla de religiosos mercedarios	“(...) y habiendo cantado la música un motete, se entonó el <i>Te Deum</i> , que continuó la procesión en su despedida.”
27.9.1760	Catedral de Sevilla	Fallecimiento de la reina M ^a Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III	“(...) y el Cabildo Eclesiástico cantó el solemne responso de música con aparato de primera clase (...)”
7.11.1760	Catedral de Sevilla	Honras por la reina M ^a Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III	“(...) volvieron a la Catedral el clero y comunidades a cantar la misa de Réquiem (...) concluyéndose todo con los cinco respuestas en derredor del túmulo, el último de los cuales cantó la música.”
3.9.1766	Capilla Real en la Catedral de Sevilla	Honras por la reina Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V	“(...) que ofició la música de la Catedral.”
27.2.1769	Altar mayor de la Catedral de Sevilla	Honras por el Papa Clemente XIII	“El responso solemne de música se cantó el lunes 27 después de Vísperas (...)”

3. Actividad de la Capilla de Música catedralicia en otros lugares de la ciudad de Sevilla

La Capilla de Música de la catedral de una ciudad era habitual que fuera contratada para solemnizar fiestas y celebraciones que tenían lugar en otros templos urbanos⁵⁵ y los músicos de la catedral hispalense tocaron fuera de su templo en numerosas iglesias de la ciudad y en las más variadas celebraciones. A los músicos de la Capilla catedralicia no les estaba permitido cantar o tocar por su cuenta “de particulares sino en cuerpo de Capilla en funciones de otras iglesias”, es decir, que estaban obligados

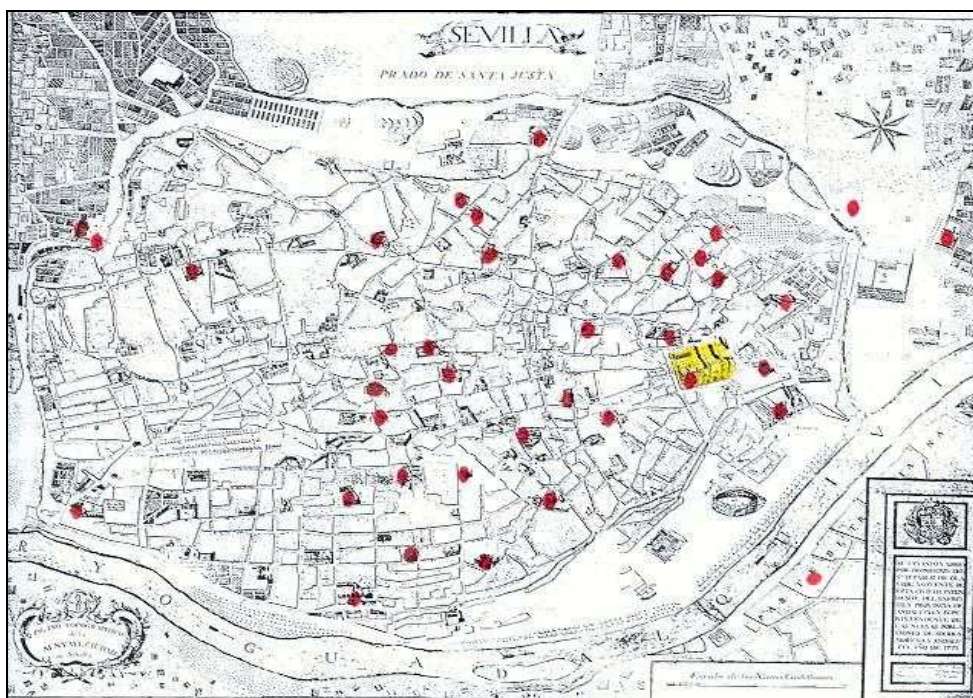
⁵⁵ Por ejemplo, actuaciones de la Capilla de Música catedralicia fuera de su templo se han documentado en algunas ciudades como: Málaga (M^a Ángeles Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, t, I, pp. 78-81); Cáceres (M^a Pilar Barrios Manzano, “El patrimonio documental en relación con la historia de la música en Cáceres”, *El patrimonio musical de Extremadura*, Cáceres, Ediciones de la Coria, 1993, p. 97) y Granada (Juan Ruiz Jiménez, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento ‘extravagante’ y tipología de plazas no asalariadas en capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 39-75).

a actuar junto con el resto de sus compañeros.⁵⁶ Con esta medida el Cabildo catedralicio pretendía tener el control sobre sus músicos, en especial cantores, y velar por la conservación de su voz y salud.⁵⁷

Según los datos obtenidos de las fuentes consultadas, la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla actuó fuera de su templo en -al menos- 38 instituciones de la ciudad hispalense durante el s. XVIII. La ubicación geográfica de las instituciones aparece representada en el siguiente plano de Sevilla (véase lámina 6).

Lámina 6. Actuaciones de la Capilla de Música catedralicia en diferentes instituciones de la ciudad de Sevilla (1700-1775).⁵⁸

Fuente: Elaboración propia a partir de la reproducción facsímil del plano de Sevilla de Francisco Manuel Coelho (1771) y Se, AC, 1700-1775; *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*; Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.* y M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid... op. cit.*, pp.106-121.



⁵⁶ Se, AC 1770, sec. I/ Leg. n.º 134, p. 26.

⁵⁷ Los cabildos de otras catedrales españolas tenían semejantes prohibiciones. En mayo de 1745 el Cabildo de la Catedral de Segorbe (Castellón) prohibía a sus músicos las actuaciones extra-catedralicias fuera de las concertadas por toda la Capilla. Paulino Capdepón, “La Capilla de Música de la Catedral de Segorbe en el s. XVIII”,... *op. cit.*, p. 216.

⁵⁸ La Catedral de Sevilla aparece señalada en el plano de la ciudad en color amarillo y el resto de las instituciones en color rojo.

En la *Regla del Coro y Cabildo* de la Catedral de Sevilla aparecen referenciadas algunas de las procesiones que tenían como punto de partida la Catedral hispalense y como destino algunos colegios, conventos e iglesias de la ciudad de Sevilla. La música del Coro de canto llano y de la Capilla estuvo presente en los ceremoniales que tuvieron lugar los días de procesiones fuera de la Catedral de Sevilla (véase tabla 61).

Tabla 61. Celebraciones con participación del Coro de Canto llano y de la Capilla de Música catedralicia en colegios, conventos e iglesias de la ciudad de Sevilla (ca. 1760).

Fuente: Seam, *Regla del Coro y Cabildo... op. cit.*, p. 50, 53, 64-67, 188-191 y 197.

Mes	Día	Festividad	Ceremonial
Marzo	7	Santo Tomás de Aquino	Manual en la Catedral, procesión al Colegio de Santo Tomás, sermón y después un Responso ‘a canto de órgano’ con la Capilla de Música en el Colegio de Santo Tomás.
Marzo	13	San Leandro	Procesión al Convento de San Leandro con las reliquias del Santo y sermón en el convento.
Abril	25	San Marcos, Evangelista	Toca la campana de 5 a 6 de la mañana, procesión con letanías a la iglesia de San Marcos, donde hay sermón y se conmemora la victoria de Felipe V en Almansa en 1709. Si la fiesta cae en 2º ó 3º día de Pascua, el Coro de Canto llano lleva el siguiente orden: Prima, Tercia, Misa con la Capilla de Música, Sexta, Nona, procesión de letanías a San Marcos, donde se dice misa de rogaciones y sermón.
	Dominica in albis		Toca la campana de 5 a 6 de la mañana para Prima, Manual a la procesión a la Parroquia de San Pedro, donde se hace misa y sermón.
	Lunes de rogaciones		Toca la campana de 5’30 a 6’30 para Prima, procesión con letanías a la Colegial de San Salvador, donde hay sermón.
	Martes de rogaciones		Toca la campana de 5’30 a 6’30 para Prima, procesión a la parroquia de San Isidoro, donde hay sermón.
	Corpus Christi		Procesión general con el Santísimo Sacramento por las calles de la ciudad y siesta por la tarde en la Catedral expuesto el Santísimo Sacramento. ⁵⁹

Los impresos con letras de villancicos que interpretó la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en otras instituciones de la ciudad hispalense han servido para conocer algunas de las actuaciones de la Capilla catedralicia fuera de su templo (véase tabla 62).

⁵⁹ A través de las noticias sobre los desperfectos que se ocasionaban en el órgano portátil sabemos que la Capilla de Música participaba en esta procesión por las calles de Sevilla el día del Corpus Christi.

Tabla 62. Actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en diferentes instituciones de la ciudad (1716-1727).⁶⁰

Fuente: M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid.... op. cit.*, pp. 106-121.

Fecha	Lugar	Celebración	Dedicación	Organización	Género	Compositor
1716	Convento de San Francisco	Fiesta	Al príncipe San Luis	Nación francesa residente en Sevilla	Villancicos (3)	[Gaspar de Úbeda y Castelló]
*18.3.1716	Convento Madre de Dios	Fiesta anual a Santo Tomás	Al Colegio [de Santo Tomás]	Rector y estudiantes del Colegio de Santo Tomás	Villancicos (3)	Gaspar de Úbeda y Castelló
*18.11.1725	Convento de San Francisco	Fiesta de San Antonio de los Castellanos	A Fray Blas Antonio Álvarez y a su sevillana comunidad	Hermanidad de San Antonio de los Castellanos	Villancicos (3)	Pedro Rabassa
*14.11.1727	Iglesia de la Compañía de Jesús	Canonización de San Estanislao Koska y San Luis Gonzaga		Hermanidad de Caballeros Maestranes de Sevilla	Villancicos (3)	Pedro Rabassa

En el *Libro de Gastos en Fiestas* (1728-1737) se anotaron los pagos efectuados a los músicos catedralicios en algunas actuaciones extraordinarias que tuvieron lugar dentro y fuera de la Catedral sevillana durante los años 1728-1737. Este período se presenta muy interesante puesto que durante la mitad de esa década, entre 1729-1733, la Familia Real y su Corte estuvieron presentes en Sevilla.

El recuento total de actuaciones musicales en las que participó la Capilla catedralicia en el período estudiado (1728-1737) asciende a 350. Estas tuvieron lugar en una treintena de instituciones religiosas y civiles (véase tabla 63).

Tabla 63. Actuaciones musicales en las que participó la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en otros lugares de la ciudad (1728-1737).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas* (1728-1737)... *op. cit.*

Año	Número de actuaciones
1728	43
1729	32
1730	28
1731	33
1732	35
1733	38

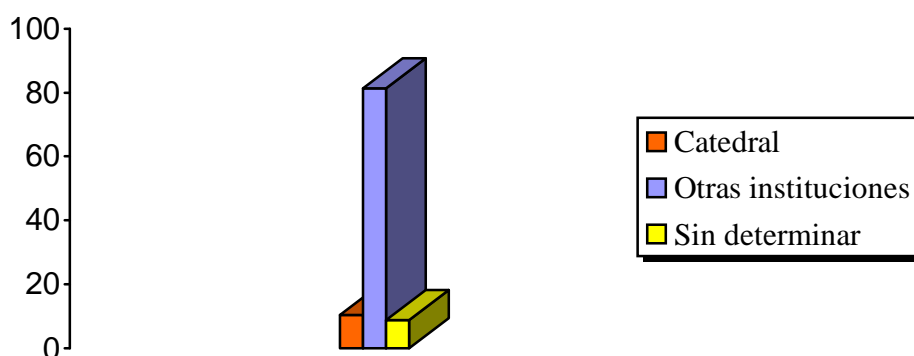
⁶⁰ Las actuaciones que aparecen con * las he atribuido a la Capilla catedralicia al aparecer el nombre de su maestro de capilla en el impreso.

1734	33
1735	33
1736	37
1737	38
Total actuaciones	350
Promedio de actuaciones cada año	35

El 10,4 % (33) del total de actuaciones tuvieron lugar en diversas capillas dentro de la Catedral hispalense; el 81,4 % (285) en otras instituciones de la ciudad y el 8,8 % (32) no es posible determinar la institución (véase gráfico 3).

Gráfico 3. Actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en diversas capillas catedralicias y en instituciones religiosas y civiles de la ciudad (1728-1737).

Fuente: Elaboración propia a partir de *Se, Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*



La Capilla de Música catedralicia participó en -al menos- 285 actuaciones fuera de su templo y dentro de su misma ciudad en el período de 1728 a 1737, si se exceptúan las actuaciones extraordinarias que tuvieron lugar en alguna capilla de la Catedral hispalense y las realizadas en lugares desconocidos. De este total de actuaciones, la inmensa mayoría, 275 que representan el 96'5 %, tuvieron lugar en instituciones religiosas y el 3'5 % restante en instituciones civiles (véase gráfico 4 y tabla 64).

Gráfico 4. Actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en instituciones religiosas y civiles de la ciudad (1728-1737).

Fuente: Elaboración propia a partir de Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*

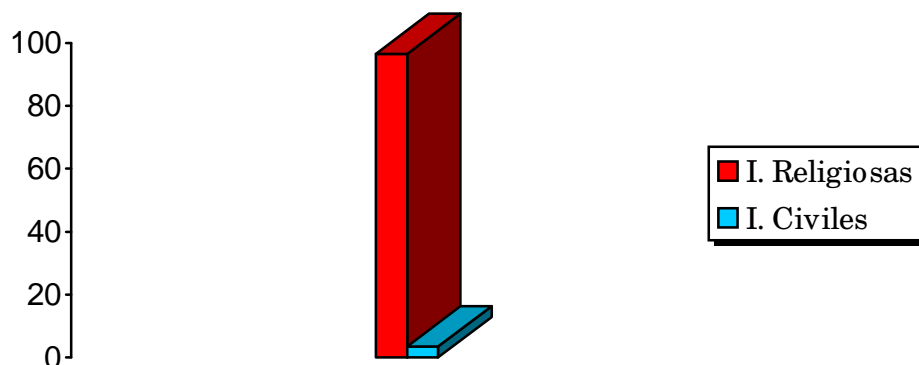


Tabla 64. Número de actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en instituciones religiosas y civiles de la ciudad (1728-1737).

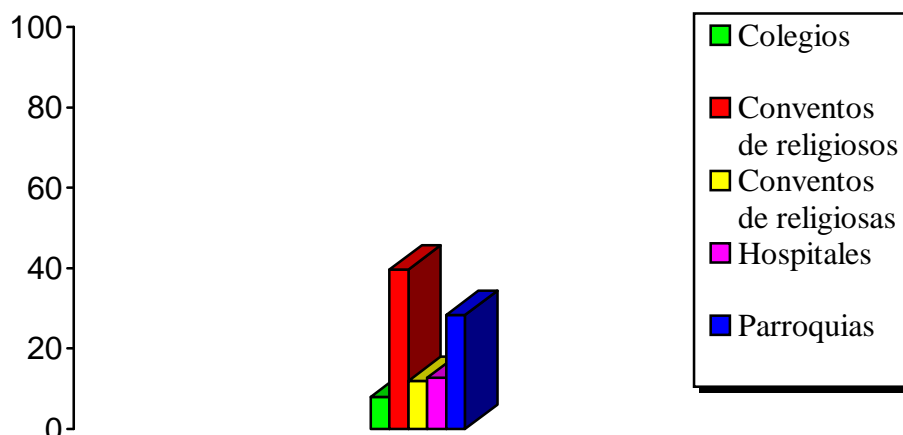
Fuente: Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n ° 98, p. 91v y *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*

Instituciones religiosas	N ° actuaciones	Instituciones civiles	N ° actuaciones
Colegios	22	Real Alcázar	1
Conventos de religiosos	109	Cárcel Real	10
Conventos de religiosas	33		
Hospitales	35		
Parroquias	78		

La mayoría de estas celebraciones con participación de la Capilla de Música catedralicia tuvieron lugar en conventos de religiosos (109), en parroquias e iglesias (78), hospitales (35), conventos de religiosas (33), colegios (22) (véase tabla 64). Si se presentan estos datos ordenados alfabéticamente por instituciones y se elabora el tanto por cien de las actuaciones durante 1728-1737 en instituciones religiosas de la ciudad: los colegios representan un 8 %; los conventos de religiosos el 39,6 %; los conventos de religiosas el 12 %; los hospitales el 12,7 %; las de parroquias e iglesias el 28,3 % (véase gráfico 5).

Gráfico 5. Colaboración de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla con otras instituciones religiosas de la ciudad (1728-1737).

Fuente: Elaboración propia a partir de *Se, Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*



De las aproximadamente 350 actuaciones que realizó la Capilla de Música de la Catedral hispalense, se conservan referencias a la plantilla empleada en 291 ocasiones.⁶¹ Teniendo en cuenta que cada uno de los músicos se llevaba una parte o media del dinero que pagaba cada institución y que todos los seises en conjunto se llevaban una parte, es posible hacerse una idea del número o plantilla de músicos que participaron en cada ocasión. La plantilla fue bastante variada, ya que el reparto en partes al que se hace referencia en el *Libro de Gastos en Fiestas*, osciló desde las 12 partes hasta las 28 partes y media. Estas plantillas extremas se utilizaron ocasionalmente en 1731 y 1732 respectivamente. El número de partes en las que se dividieron las ganancias, el número de veces repetidas y el tanto por cien que representan puede verse en la siguiente tabla, en la que se ordenan los datos de mayor a menor proporción (véase tabla 65).

Tabla 65. Número de partes en las que se dividieron los pagos de diversas instituciones a la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla por sus actuaciones musicales (1728-1737).

Fuente: *Se, Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*

Número de partes de la Capilla de Música	Total de veces que aparece cada número de partes	Tanto por ciento de las veces que aparece cada número de partes
21 y media	45	15,4 %
22 y media	43	14,7 %
20 y media	43	14,7 %
19 y media	41	14 %
24 y media	29	9,9 %
23 y media	26	8,9 %

⁶¹ Véanse las tablas que acompañan este estudio en el apéndice.

22	14	4,8, %
23	9	3 %
21	7	2,4 %
24	6	2 %
18 y media	6	2 %
19	3	1 %
25 y media	3	1 %
25	3	1 %
20	3	1 %
18	2	0,68 %
16 y media	2	0,68 %
28 y media	1	0,3 %
27 y media	1	0,3 %
26 y media	1	0,3 %
26	1	0,3 %
17 y media	1	0,3 %
12	1	0,3 %

La actividad de la Capilla de Música catedralicia fuera de su templo se centró en la celebración de diversas festividades del calendario litúrgico y acontecimientos señalados.⁶² Algunas que se podría destacar fueron, por ejemplo, la canonización de San Juan de la Cruz celebrada en Sevilla en junio de 1728. La Capilla de Música de la Catedral hispalense participó en, al menos, ocho celebraciones con el motivo de la canonización de dicho santo. La mayor parte tuvieron lugar en diversos conventos de religiosos: San Pablo, San Francisco, San Agustín, Santa María de la Merced y Padres Menores. Otras celebraciones se realizaron en los colegios del Santo Ángel (día 27 de junio)⁶³ y de San Francisco de Paula y una en la Catedral de Sevilla.⁶⁴ Además, la Capilla de Música catedralicia participó en una misa y una procesión organizada por el Convento del Carmen el 4 de julio de 1728 con el mismo motivo y por la tarde intervino, junto a otras de las capillas musicales más relevantes de la ciudad, las de la Colegial de San Salvador e iglesia de Santa Ana de Triana, en una suntuosa procesión por las calles de Sevilla.⁶⁵

El colegio sevillano que contó con un mayor número de actuaciones por parte de la Capilla de Música de la Catedral fue el Colegio de Santo Tomás. Allí tuvieron lugar de

⁶² Véanse las tablas que acompañan este estudio en el apéndice.

⁶³ Para esa celebración el Cabildo de la Catedral de Sevilla dio permiso al Arcediano de Écija para decir misa en el Colegio del Santo Ángel y a la Capilla de Música para actuar en dicho colegio con motivo de la canonización de San Juan de la Cruz. Se, AC 1728, sec. I/ Leg. n° 102, pp. 94-95.

⁶⁴ “(...) la séptima la casa [Catedral], dieron 400 r[eales],s, la octava un devoto, dio 400 r[eales]s (...)”. Se, *Libro Gastos en fiestas... op. cit.*, p. 3.

⁶⁵ Véase apartado sobre la participación de la Capilla de Música catedralicia en procesiones por las calles de Sevilla en este mismo capítulo.

forma frecuente una fiesta las primeras semanas de mayo y de octubre. En los demás colegios, se contrató a la Capilla catedralicia de manera ocasional.

Uno de los centros religiosos donde mayor número de festividades se celebraron fue el Convento de San Francisco. En el Convento de San Francisco tuvieron lugar fiestas dedicadas a San Antonio (junio-julio), a San Luis (agosto), a la Esperanza (agosto), a la Virgen de la Palma (septiembre) y fiestas de la comunidad burgalesa (enero) y vizcaína (abril, junio y noviembre), que contaban con capillas en este convento.⁶⁶ La comunidad de los abogados, tras constituirse en Colegio, celebró periódicamente en el mes de septiembre (años 1733-1737) su fiesta en el Convento de Santa María de la Merced.⁶⁷ El Convento de San Antonio Abad recurrió a la Capilla de Música catedralicia el 24 de octubre de 1730 para conmemorar el fin de sus obras de remodelación, que se habían inaugurado dos días antes.⁶⁸ El Convento de religiosas de Santa Teresa (Madres Teresas) celebró de forma continua una fiesta a mediados de julio y otra el día su patrona, Santa Teresa, a mitad de octubre.

Algunos hospitales, como el de la Santa Caridad, contaron con la presencia de la Capilla Musical catedralicia dos veces al año (final de abril o mayo y a mediados de septiembre). Otros como el de San Andrés celebraron asiduamente con la Capilla de Música catedralicia su festividad el 30 de noviembre. Ocasionalmente en el hospital de Venerables Sacerdotes, se celebró ocasionalmente con la capilla musical de la Catedral la festividad de San Pedro (29 de junio).

La parroquia de Santa Cruz festejó con la Capilla de Música catedralicia el día 24 de enero (Virgen de la Paz) durante toda la década y la iglesia de la Compañía de Jesús celebró de forma ocasional entre 1728 y 1729 una fiesta el 31 de julio, festividad de San Ignacio de Loyola. Ocasional fue la fiesta que celebró la Capilla de Música catedralicia en la iglesia de Santiago y San Sebastián el día de San Antonio de Padua el 13 de junio de 1733. La iglesia del Sagrario conmemoró con ella también la fiesta de la corona de espinas del Señor (4 de mayo), la fiesta del voto (mayo-junio) y la del Rosario (primer domingo de octubre) a lo largo de toda la década (1728-1737) y la de Todos los Santos y de Simón y Judas a comienzos de noviembre en los años de 1732 y 1733.

⁶⁶ A lo largo de la década 1728-1737 las fiestas tuvieron lugar en diferentes días de los meses citados.

⁶⁷ Los abogados sevillanos se constituyeron en Colegio en 1732, con motivo de la estancia de la Corte en Sevilla. La Junta preparatoria tuvo lugar el 20 de septiembre en la capilla de San Antonio de los Portugueses en el Convento de San Francisco.

⁶⁸ Se, *Libro de Gastos en Fiestas...op. cit.*, 1730 y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 224.

La presencia de la Capilla de Música en diversos sagrarios de la ciudad fue esporádica. El sagrario que más la contrató fue el Sagrario de las Santas Justa y Rufina, para conmemorar su festividad (17 de julio de 1736 y 1737). Algunas otras celebraciones ocasionales de la Capilla catedralicia tuvieron lugar en: el Sagrario de la Hermandad de las ánimas, en la celebración de la fiesta de Todos Santos, el 1 de noviembre de 1733; en el Sagrario de la Hermandad del Santísimo, para la fiesta del voto en mayo de 1728; en el Sagrario de San Antonio, para una fiesta el 12 de julio de 1732; en el Sagrario de Santa Bárbara, en noviembre de 1736 y en el de Pineda, el 16 de mayo de 1732. En varios sagrarios y capillas de instituciones religiosas tuvieron lugar algunas honras fúnebres por personalidades relevantes de la sociedad hispalense de las que, en la mayoría de los casos, no ha quedado constancia del nombre. En el Sagrario tuvieron lugar el mayor número de honras, que principalmente tuvieron lugar en el mes de noviembre de los años 1728, 1729 (dos), 1730 (dos), 1731, 1732, 1734 (dos), 1735 (dos) y 1736 (dos). Además de estas honras se celebró alguna en el mes de abril (1731) y en el de octubre (1729).⁶⁹ En el Sagrario de la Hermandad de la Palma tuvieron lugar unas honras en el mes de noviembre de 1735. En el Sagrario de la Hermandad de las ánimas también se celebraron honras en el penúltimo mes de los años de 1728 y 1733. En el mismo mes de noviembre de 1733 el Sagrario de la Hermandad del Santísimo también celebró unas honras en la que intervino la Capilla de Música de la Catedral y otra celebración de este tipo se realizó en el Sagrario del Duque de San Blas el 1 de septiembre de 1732.

En varios conventos de religiosos tuvieron lugar también estos eventos fúnebres con la asistencia de la Capilla Musical catedralicia. Por ejemplo, en el Convento de los Padres Menores (marzo de 1731 y mayo de 1733 y 1737); En el Convento de San Francisco (enero de 1728, mayo de 1734 y octubre de 1729); Convento de San Pablo (junio de 1729) y Convento de Santa M^a de la Merced (octubre de 1735). Los conventos de religiosas también celebraron Honras con participación musical de la Capilla catedralicia, como el Convento de las Capuchinas (septiembre de 1735 y octubre de 1736) y Convento de San Clemente (enero de 1735).

La Capilla de Música catedralicia intervino también en numerosas honras que tuvieron lugar en la Capilla de los Vizcaínos del Convento de San Francisco. Estas honras conmemorativas tuvieron lugar en repetidas ocasiones el 3 de noviembre de la

⁶⁹ Véanse las tablas que acompañan este estudio en el apéndice.

década estudiada (1728-1737). En la Capilla de los Flamencos⁷⁰ las honras se celebraron también la primera semana del mes de noviembre de los años 1728, 1729, 1730 y 1733. En septiembre de 1732 también se celebraron honras en la Capilla de la Encarnación del Convento del mismo nombre. En la iglesia de la Compañía de Jesús tuvieron lugar unas honras en abril de 1731 y también se celebraron otras en el Hospital de Venerables Sacerdotes en septiembre de 1733.

En abril de 1737 la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla intervino en unos manuales que se celebraron fuera de la catedral, en el Convento de San Agustín, seguramente dicha actuación tuvo lugar dentro de la celebración de varias rogativas para implorar las lluvias y terminar con la sequía que asolaba a Sevilla.

Durante la década de 1728-1737 la Capilla Musical catedralicia interpretó varios Misereres en los conventos de los Padres Menores (abril de 1732 y 1734 y marzo de 1736 y 1737) y de San Agustín (abril de 1737) y en la parroquia de Santa Cruz la Capilla de Música también interpretó este cántico en marzo de 1733.

En el convento de religiosas de Santa María de los Reyes, la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla participó regularmente en la Octava que se celebraba el día de la Asunción de la Virgen durante los meses de agosto. El único año que no actuó en este convento de la década de la que se tiene noticia, fue 1732, año en que lo hizo en la Capilla Real de la Catedral hispalense.

Una gran cantidad de procesiones contaron con la participación de la Capilla de Música catedralicia a lo largo del período mencionado, por ejemplo, una de las que se celebraron con más regularidad fue la procesión y fiesta de la Virgen de la Palma, que organizada por el Convento de San Francisco, tuvo lugar en diversos días de la primera quincena del mes de septiembre de la década analizada. La Capilla de Música catedralicia también participó en procesiones que tuvieron lugar hacia algunas iglesias, conventos y colegios. Por ejemplo, a la iglesia del Sagrario (mayo de 1731), al Convento de San Agustín (abril de 1737), al Convento de San Diego (noviembre de 1728), al Convento de Santa María del Carmen (julio 1728), al de las Madres Teresas (febrero de 1733) y al Colegio del Santo Ángel (junio de 1728).

⁷⁰ No he encontrado referencias a la ubicación de la Capilla de los Flamencos, pero podría encontrarse en el Convento de San Francisco, al igual que otras capillas de hermandades constituidas por personas del mismo lugar de origen. Por ejemplo, los vizcaínos o los portugueses.

Los *Anales eclesiásticos y seculares* de Justino Matute ofrecen algunas noticias musicales más sobre las actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral sevillana fuera de su templo (véase tabla 66).

Tabla 66. Actuaciones de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en diferentes instituciones de la ciudad (1700-1775)

Fuente: Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares ... op. cit.*, t. I-II.

Fecha	Lugar	Celebración	Observaciones
25.6.1705	[Convento de Santa Rosalía] Capuchinas	Honras por María Bucareli Hinestrosa, hija del marqués de Vallehermoso	“Se le celebraron solemnísimas honras en su iglesia parroquial, que ofició la música de la Catedral, con asistencia de toda la nobleza”.
12.5.1707	Iglesia Compañía de Jesús	Honras por Francisco Tamariz, jesuita	“Dijo la misa D. Juan de Galdona, dignidad de la Iglesia Catedral, con asistencia de su capilla de música y ministros.”
28.11.1715	Convento de San Francisco	Honras por Luis XIV, Rey de Francia	“La nación francesa le celebró solemnísimas honras (...) con majestuoso túmulo, música de la Catedral (...)”
26.6.1724	[Convento de Santa Rosalía] Capuchinas	Honras por Sor Josefa Manuela de Palafox y Cardona, fundadora del Convento de Capuchinas	“(…) habiendo dicho la misa D. José de Baeza y Mendoza, dignidad de Chantre y canónigo de nuestra Santa Iglesia, cuya capilla de música la ofició y cantó vigilia, siendo de la misma todo el servicio del altar y coro.”
14.11.1728	Convento de San Francisco	Declaración de la identidad del cuerpo de San Agustín	“Hizo la primera [fiesta] (...) el Cabildo Eclesiástico, con asistencia de su capilla de música y servicio de altar y coro de la Catedral”
5.6.1730	Convento de San Pablo	Honras por el Papa Benedicto XIII	“(…) se cantó vigilia, que acompañó la música (...)” [de la Catedral]. ⁷¹
1735	Convento [de San José] de la Merced	Honras por Manuel de la Peña, jesuita	“A su entierro concurrieron todas las comunidades religiosas e hizo el oficio la de la Merced, que acompañó la música de la Catedral.” ⁷²
8.1.1742	Palacio arzobispal	Toma de posesión del Infante Luis como arzobispo prelado de Sevilla	“(…) concurrieron a palacio las corporaciones más distinguidas (...) se tocó una serenata de los Desposorios de Salomón con alusión a los que su Alteza real contrajo con esta Iglesia.” ⁷³
3.8.1750	Iglesia de San Vicente	Honras por José Dávila, Tello de Guzmán y Medina, Grande de España	“Cantó el oficio la música de la Catedral, que había echado el doble solemne y varias comunidades religiosas concurrieron a cantarle vigilia y misa, que concluían con el responso ante el aparato fúnebre.”
14.6.1752	Convento de San Leandro	Finalización de las obras en San Leandro	“(…) y en seguida la música de la Catedral cantó el <i>Te Deum</i> . Al día siguiente, con asistencia del mismo ilustrísimo y capilla de música, se celebró misa (...)”
26.11-	Iglesia [del	Inauguración del	“(…) a todas cuyas fiestas asistió la capilla de

⁷¹ En el *Libro de Gastos en Fiestas... op. cit.* aparece la noticia de que la Capilla de Música de la Catedral interpretó en el mes de junio de 1730 unas honras por el Papa en el Convento de San Pablo (véase tabla en apéndice).

⁷² El *Libro de Gastos en Fiestas ... op. cit.* recoge la celebración de unas honras en el Convento de la Merced a finales de 1735 (véase tabla en apéndice).

⁷³ Se han conservado dos ejemplares con el texto de esta serenata a la que puso música el maestro Pedro Rabassa (véase apartado sobre el Palacio arzobispal en este capítulo).

4.12.1758	Hospital] San Nicolás de Bari	templo de San Nicolás de Bari	música de la Catedral.”
27-29.6.1761	Convento de San Antonio Abad	Declaración del Papa del misterio de la Concepción	“(…) que dieron principio con el Te Deum, a que se siguieron misas festivas, sermones, conciertos de música (...)” ⁷⁴
6.9.1761	Iglesia Compañía de Jesús	Patronato de la Virgen	“(…) a que asistió el servicio y música de la Catedral (...)”
23.9.1765	Colegio Regina [angelorum]	Honras por el Infante Felipe, hermano de Carlos III	“Fue de la Catedral todo el servicio de altar y coro y su capilla de música ofició la vigilia y misa (...)”
9.3.1766	Convento de San Francisco	Honras por el Delfín de Francia, hijo de Luis XV	“(…) en las exequias que los franceses residentes en Sevilla le dedicaron (...) con asistencia de la música de la Catedral y doble solemne en su torre.”
28.9.1769	Convento de Capuchinos	Beatificación de Serafín de Monte Granario y Bernando de Coleón, capuchinos	“El Cabildo Eclesiástico celebró la primera [fiesta] el 28 de septiembre con asistencia de su diputación y música (...)”
24.9.1770	Convento Padres Menores	Beatificación de Francisco Caracciolo, fundador del convento de regulares menores	“(…) quedando la última [fiesta] a cargo del Cabildo Eclesiástico (...) habiendo oficiado su capilla de música (...)”
8.6.1773	Convento de Santa María de los Reyes	Exaltación de las virtudes de Francisca Dorotea, fundadora del convento de Santa María de los Reyes	“(…) se expusiese el mismo día a Su Majestad Sacramentado y permaneciese todo él, celebrándose misa votiva del espíritu Santo, que dijo una diputación del mismo Cabildo, con asistencia e la música y ministros y todo el aparato de semejantes solemnidades.”
22-23.6.1774	Convento de San Francisco	Honras por Luis XV, rey de Francia	“(…) dobló la Catedral y otras muchas iglesias, habiendo ido de aquella el correspondiente aparato y su capilla de música, que cantó la vigilia.”
26.6.1774	Convento de San Francisco	Nombramiento de Luis XVI, rey de Francia	“(…) en un solemnísimo <i>Te Deum</i> que cantó la expresada capilla de música de la Catedral (...) con asistencia de nuestro dignísimo prelado y demás nobleza del pueblo, a quienes después sirvió un espléndido refresco, mientras el cual la orquesta tocó continuamente, hasta las diez de la noche que se retiró el Arzobispo (...)”
29.1.1775	Iglesia dedicada a la Candelaria en convento de San Jacinto	Inauguración del templo dedicado a la Candelaria de Triana	“(…) se celebraron cinco solemnísimas funciones, a que dio comienzo el ilustrísimo Cabildo Eclesiástico (...) con asistencia de sus ministros y capilla de música (...)”

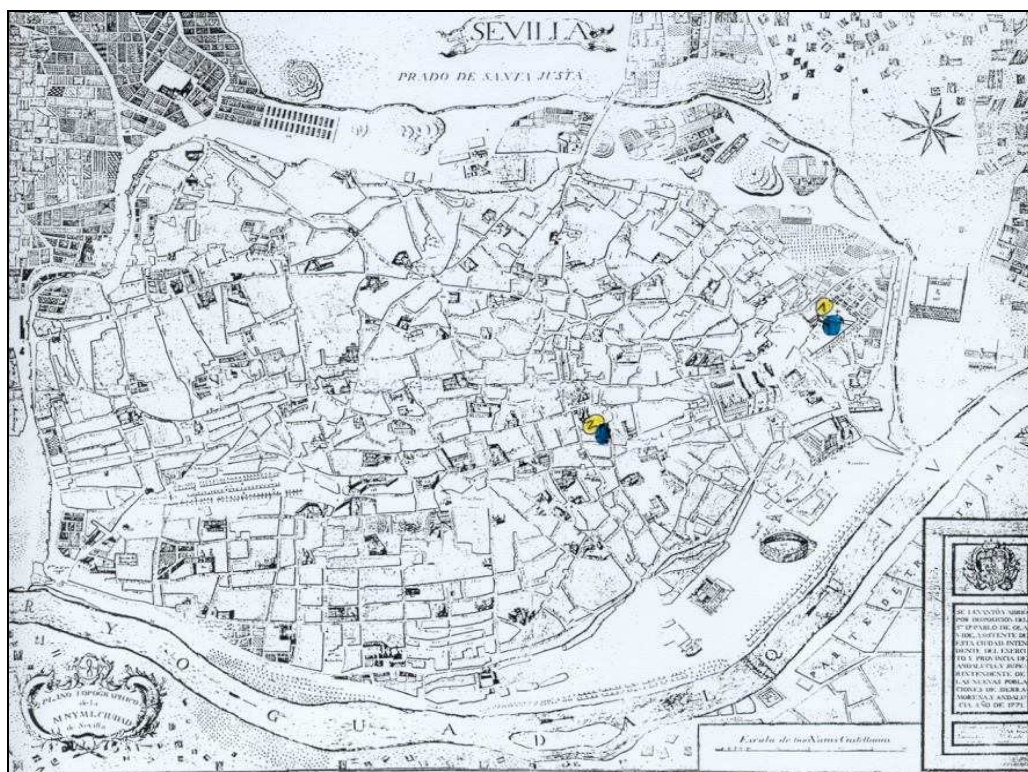
3.1. Colaboración con instituciones civiles

Está documentada la participación de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en -al menos- una docena de celebraciones musicales que tuvieron lugar en las instituciones civiles más importantes de la ciudad: el Real Alcázar y la Cárcel Real (véase lámina 7).

Lámina 7. Actuaciones de la Capilla de Música catedralicia en instituciones civiles de la ciudad de Sevilla (1728-1737).

Fuente: Elaboración propia a partir de una copia facsímil del plano de Sevilla realizado por Francisco Manuel Coelho (1771) y Se, AC, 1700-1775 y *Libro de Gastos en fiestas* (1728-1737)... *op. cit.*

1-Real Alcázar; 2-Cárcel Real.



3.1.1. Real Alcázar

El Real Alcázar fue el lugar de residencia de los Asistentes de la ciudad y allí se hospedaron los reyes durante su estancia en Sevilla (1729-1733). El 25 de agosto de 1724, el Cabildo sevillano concedió permiso a la Capilla de Música de la Catedral hispalense para que tocara en los aposentos del Asistente de la ciudad, situados en el Real Alcázar. Esta celebración se efectuó para festejar el aniversario del Rey Felipe V.

“Este día el Sr. Arc[edi]ano, presidente, dijo había tenido recado del Sr. Asistente, en que le pedía suplicase al Cabildo diese lic[enci]a a la música para que pasase esta tarde a sus cuartos en los Reales Alcázares, donde celebraba los a[ñ]os y días del Rey N[uestro] S[eñ]or y se concedió esta licencia por lo justo del fin.”⁷⁵

⁷⁴ Probablemente el *Te Deum* fue interpretado por la Capilla de Música de la catedral sevillana, que también pudo participar en los conciertos de música citados.

⁷⁵ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, p. 91v.

3.1.2. Cárcel Real

En la Cárcel Real se instituyó la congregación de la Virgen de la Visitación el año 1585 que, fundada por Pedro de León, tenía como objetivo dar consuelo y prestar ayuda a los presos. Según palabras de su fundador: “prosiguiéronse algunos años en nuestra casa, con mucha edificación de toda la ciudad, y hacían su fiesta el día de la Visitación de Nuestra Señora con mucha música”.⁷⁶ Todos los meses de abril –al menos del período de 1728 a 1737- la Capilla de Música catedralicia participó en las celebraciones de la festividad de la Visitación de la Virgen en la Cárcel Real, a excepción de 1731, año en el que la celebración tuvo lugar a finales de marzo.

3.2. Colaboración con instituciones religiosas

Las noticias localizadas sobre la participación de la Capilla de Música catedralicia en instituciones religiosas de la ciudad de Sevilla pueden verse en la tabla 67.

Tabla 67. Instituciones religiosas de la ciudad en las que actuó la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (1700-1775).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en Fiestas... op. cit.*; y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. I-II; M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid... op. cit.*, pp. 106-121.

Colegios	Conventos de religiosos	Conventos de religiosas	Hospitales	Palacios	Parroquias	Sagrarios
Regina angelorum	Capuchinos	Capuchinas [Santa Rosalía]	San Nicolás de Bari	Palacio arzobispal	Compañía de Jesús	Hermandad de la Palma
San Alberto	Padres Menores	Madre de Dios	Santa Caridad		San Andrés	Hermandad de las Ánimas
San Hermenegildo	San Agustín	Madres Teresas [Santa Teresa]	Venerables sacerdotes		San Vicente	Hermandad del Santísimo
San Francisco de Paula	San Antonio Abad	San Clemente			San Sebastián	Pineda
San Luis	San Diego	San Leandro			Santa Cruz	San Antonio
Santo Ángel	San Francisco	Santa María de la Encarnación			Santiago	Santa Bárbara
Santo Tomás	San Francisco de	Santa María de los Reyes			Sagrario	Santas Justa y Rufina

⁷⁶ Citado por L. Petit Caro, “La Cárcel Real de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, n.º 11-12 (1945), p. 53. La cárcel de la ciudad, situada entre las calles Sierpes y Manuel Cortina, quedó en ruinas por el terremoto de 1755 y hubo de repararse ese mismo año y en 1770. Siguió prestando sus servicios hasta 1887, en que fue vendida, pasando al ex-convento del Pópulo.

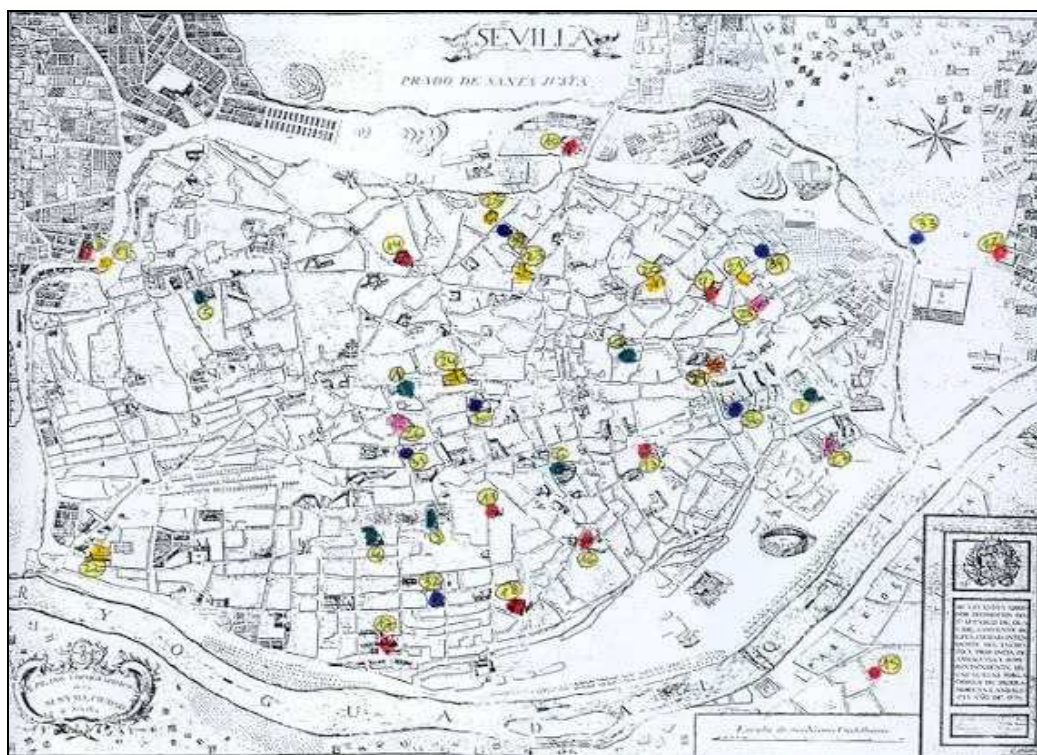
	la Tercera Orden					
	San Jacinto					Duque de San Blas
	San Pablo					
	Santa María del Carmen					
	Santa María de la Merced					

En el siguiente plano (lámina 8) aparece señalada la ubicación geográfica de las instituciones religiosas en las que actuó la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en sus salidas fuera de su templo durante el período 1700-1775.

Lámina 8. Actuaciones de la Capilla de Música catedralicia en instituciones religiosas de la ciudad de Sevilla (1728-1737).⁷⁷

Fuente: Elaboración propia a partir de una copia facsímil del plano de Sevilla realizado por Francisco Manuel Coelho (1771) y Se, AC, 1700-1775; *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*; Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.* y M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid... op. cit.*, pp.106, 121. *Colegios*: 1-Regina angelorum; 2-San Alberto; 3-San Hermenegildo; 4-San Francisco de Paula; 5-San Luis; 6-Santo Ángel; 7-Santo Tomás; *Conventos de religiosos*: 8-Capuchinos; 9-Padres Menores; 10-San Agustín; 11-San Antonio Abad; 12-San Diego; 13-San Francisco; 14-San Francisco de la 3^a Orden; 15-San Jacinto; 16-San Pablo; 17-Santa M^a del Carmen; 18-Merced; *Conventos de religiosas*: 19-Capuchinas; 20-Madre de Dios; 21-Madres Teresas; 22-San Clemente; 23-San Leandro; 24-Santa M^a Encarnación; 25- Santa M^a Reyes; *Hospitales*: 26-San Nicolás de Bari; 27-Santa Caridad; 28-Venerables Sacerdotes; *Palacios*: 29-Palacio arzobispal; *Parroquias*: 30-Compañía de Jesús; 31-Sagrario; 32-San Andrés; 33-San Sebastián; 34-San Vicente; 35-Santa Cruz; 36-Santiago, el Viejo.

⁷⁷ Las instituciones religiosas se señalan con los siguientes colores: colegios en verde; conventos de religiosos en rojo; conventos de religiosas en amarillo; hospitales en rosa y parroquias en azul.



2.2.1. Colegios

La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla participó en más de una veintena de fiestas que tuvieron lugar en diversos colegios de la ciudad (véase tabla 68).

Tabla 68. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en colegios de la ciudad (1770-1775).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.* y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. I-II.

COLE- GIOS	Regina angelo- rum	San Alberto ⁷⁸	San Hermene- gildo ⁷⁹	San Francisco de Paula	San Luis ⁸⁰	[Santo] Ángel ⁸¹	Santo Tomás
-----------------------	-----------------------------------	--------------------------------------	---	---------------------------------------	-----------------------------------	--	--------------------

⁷⁸ En 1602 los Carmelitas Calzados crearon un colegio bajo la advocación de San Alberto de Sicilia que se instaló en la calle Alta. Durante la invasión napoleónica el colegio que otros edificios religiosos se convirtió en cuartel y sufrió numerosos daños. Hoy en día tan sólo queda el patio y la escalera en la calle Rojas Marcos. Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1991, (3ª ed.), p. 186-188.

⁷⁹ Sobre la importancia de los jesuitas como organizadores de fiestas véase la introducción de este estudio y R. de la Flor, *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 66-73.

⁸⁰ Se reconstruyó a finales del s. XVII y fue bendecida en 1731. Fue la iglesia y noviciado de los jesuitas, con la advocación de San Luis, Rey de Francia. Fue atribuida erróneamente al arquitecto Miguel de Figueroa pero la construyó Leonardo de Figueroa. Representa “el edificio más representativo de la primera manifestación del barroco del setecientos” en Sevilla, según Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana ... op. cit.*, pp. 85-94.

Canonización de San Juan de la Cruz				[24].6.1728			
Fiesta		? . 8. 1737	2. 5. 1732	? . 6. 1728	13. 11. 1731	? . 5. 1735 ? . 7. 1736	2. 5. 1728 2. 10. 1729 6. 5. 1731 4. 5. 1732
Fiesta de la Virgen del Rosario							8. 10. 1728 1. 10. 1730
Fiesta de las Rosas							? . 5. 1735
Honras por Infante Felipe	23.9.1765						
Procesión						[28]. 6. 1728	

El 10 de noviembre de 1731, el colegio e iglesia de San Luis comenzó un triduo de fiestas con motivo de la finalización de las obras de construcción de su noviciado. El primer día de fiesta estuvo a cargo del Cabildo eclesiástico y actuó la Capilla de Música de la Catedral. También tuvo lugar una solemne procesión a la que asistieron las comunidades de las demás casas de la Compañía en Sevilla, la nobleza y el pueblo.⁸² Desde 1735 existía un rosario de niños que salía del Colegio de San Alberto y lo largo del siglo XVIII la Iglesia católica promovió los rosarios de tal manera que en 1758 se contabilizaron en Sevilla 81 rosarios de hombres y 47 de mujeres.⁸³

En la década de 1740-50 tuvieron lugar en el Colegio de San Hermenegildo, y también en el de Santo Tomás, otras celebraciones denominadas ‘teatro de colegio’.⁸⁴ Por ejemplo, el 15 de abril de 1741 los alumnos del Colegio de Santo Tomás representaron, con motivo del nombramiento del obispo de Almería, “un drama teatral, a que llaman coloquio, en su iglesia, a cuyo efecto se trasladó el Sagrario a la sacristía.”⁸⁵ Más destacadas fueron las celebraciones que tuvieron lugar en ambos colegios con

⁸¹ Situado en la calle de Rioja (anteriormente Ancha de la Magdalena), fue fundado en el s. XVI por los Carmelitas Descalzos del convento de Nuestra Señora de los Remedios que se encontraban en Triana. Se fundó para evitar las molestias e incomodidades de los frailes cuando iban de apostolado a Sevilla. Fue noviciado, colegio de Teología y posteriormente colegio de Moral. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla... op. cit.*, p. 344.

⁸² Se, *Libro de Gastos en Fiestas...op. cit.*, 1731 y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 231-232.

⁸³ Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla... op. cit.*, p. 318.

⁸⁴ Este ‘teatro de Colegio’ estuvo permitido en el s. XVIII, una época en que el teatro y las comedias no gozaban de la aprobación de la Iglesia, debido a su intención panegírica y moralizante frente al carácter popular de los argumentos amorosos del resto de las comedias. Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el Teatro en el s. XVIII... op. cit.*, pp. 27-35.

⁸⁵ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. II, p. 33.

motivo del nombramiento de Antonio de Solís Folch de Cardona como arzobispo de Sevilla. El día 25 de junio,

“(…) los estudiantes del Colegio de Santo Tomás sacaron un v́ctor de gala para manifestarle su afecto, cuyo primoroso tarjetón conducían en un majestuoso carro varios personajes de la fábula, quienes en presencia del ilustŕsimo Prelado, que se hallaba en uno de los balcones del segundo patio del palacio, cortejado del Cabildo y de la nobleza, representaron y cantaron un *Melodrama encomiástico* delas virtudes del héroe a quien se dirigía este obsequio [arzobispo Antonio de Solís, Folch de Cardona].”⁸⁶

El colegio de San Hermenegildo emuló al de Santo Tomás y representó el día 4 de octubre de 1749 en su patio “con lucid́simo teatro una comedia heroica del P. Rafael de Córdoba, con el título de *El sacro nombre de Augusto* (...)”.⁸⁷ La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla participó en el Colegio de San Hermenegildo en dicha fiesta de 1749, que contó con la participación del coro catedralicio, flautas, trompas, violines y piano y la música estuvo a cargo de Antonio Polaina Caballero.⁸⁸ Entre los actos danzaron ocho niños (seises) que habían sido instruidos por un ‘hábil maestro en las dos escuelas francesa y española’.⁸⁹ Quizás la Capilla de Música catedralicia pudo haber intervenido años antes también en otra de las fiestas que se celebraron en el Colegio de San Hermenegildo, como el festejo alegórico sobre la fábula de Teseo, con motivo de la toma de posesión del arzobispo, Infante D. Luis de Borbón (1742).⁹⁰

El día 27 de junio de 1728 dio comienzo en el Colegio del Ángel una serie de conmemoraciones en las que participó la Capilla de Música catedralicia con motivo de la

⁸⁶ *Ibid.*, t. II, pp. 81-82.

⁸⁷ *Ibid.*, t. II, p. 84.

⁸⁸ Casi nada se sabe sobre Antonio José Polaina Caballero, únicamente que fue maestro de capilla de la iglesia de Nuestra Señora Santa María de Utrera (Sevilla) en 1732, año en que compuso los villancicos al Nacimiento. M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX ... op. cit.*, p. 187.

⁸⁹ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el s. XVIII... op. cit.*, pp. 33-34.

⁹⁰ Con el mismo motivo se representó en el Palacio arzobispal una *Serenata alegórica para solemnizar la posesión que por el serenísimo Señor Infante Cardinal D. Luis Jaime de Borbón, tomó del Arzobispado de Sevilla su coadministrador el Ilustrísimo Señor D. Gabriel Torres de Navarra, arcediano titular y canónigo de esta Santa Patriarcal Iglesia, y arzobispo electo de Milytene*. Está escrita para cuatro personajes (Esposa, Bethsabé, Amor, Salomón) y coro, con música del maestro de capilla de la Catedral, Pedro Rabassa. He localizado un impreso en el Archivo Municipal de Sevilla y otro en la Biblioteca de Cataluña (véase en apartado sobre textos en la segunda parte de este estudio).

canonización de San Juan de la Cruz.⁹¹ Esta acudió al mismo colegio para participar en la celebración de dos fiestas, una en mayo de 1735 y otra en junio del año siguiente.

El colegio de Santo Tomás fue el que más contrató a la Capilla de Música catedralicia, especialmente los primeros días de mayo y octubre. Además de estas fiestas y la procesión que se realizaba anualmente el día 7 de marzo (festividad de Santo Tomás de Aquino) desde la Catedral hispalense hasta el Colegio de Santo Tomás, donde la Capilla de Música cantaba un responsorio,⁹² tuvieron lugar otras celebraciones de las que ha quedado constancia en otras fuentes⁹³ y que me dan pie a formular la hipótesis de la posible participación también de la Capilla de Música catedralicia en alguna de las siguientes piezas teatrales y zarzuelas:

-*El príncipe de los sabios*, poema cómico y dialogado con participación musical, de Jerónimo Manuel de Castilla Muñiz, cura de la Iglesia mayor de Écija (1735).

-Otro texto similar de Antonio Figueroa Lasso de la Vega (1737).

-*La fuente de las científicas musas*, coloquio laudatorio de Fray Fernando Lozano (1739).

-*El ángel más perseguido y vencedor más constante*, zarzuela impresa más tarde por López de Haro (1740).

-*La castidad laureada*, zarzuela de Pablo Anselmo Rodríguez Brioso (1741).

-*La lascivia vencida*, zarzuela de Pablo Anselmo Rodríguez Brioso (1741).

-Máscara jocoso-seria, con motivo de la toma de posesión del Arzobispo, Infante D. Luis de Borbón (1743).

-*La divina Sunamitis*, coloquio anónimo, con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino (1745).

-Fiesta, con motivo de la entrada del nuevo Arzobispo-coadministrador, Francisco Solís Folch de Cardona (1749).

2.2.2. Conventos de religiosos

La mayor parte de las actuaciones de la Capilla de Música fuera de la Catedral de Sevilla (110) tuvieron lugar en diversos conventos de religiosos. Estas actuaciones

⁹¹ Véase *Permiso del Cabildo hispalense a un canónigo de la Catedral de Sevilla y a la Capilla de Música catedralicia para cantar una misa fuera del templo con motivo de la canonización de San Juan de la Cruz (1728)* en el apéndice documental de este estudio.

⁹² Véase tabla 66.

⁹³ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el Teatro... op. cit.*, pp. 27-35.

representan el 31% del total de las salidas de la Capilla de Música fuera del templo (véanse tablas 69 y 70).

Tabla 69. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en conventos de religiosos de la ciudad (1700-1775).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)*... *op. cit.*; Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...**op. cit.*, t. I-II y M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX, ... op. cit.*, pp. 106-121.

CONVENTOS RELIGIOSOS	Capuchinos	Padres Menores ⁹⁴	San Agustín	San Antonio Abad ⁹⁵	San Diego
Beatificación de Francisco Caracciolo, fundador del convento		24.9.1770			
Beatificación de S. de Monte B. de Coleón, capuchinos	28.9.1769				
Canonización San Juan de la Cruz		[25]. 6. 1728	[22]. 6. 1728		
Declaración misterio concepcionista				27-29.6.1761	
Fiesta		[30]. 1. 1728	15. 11. 1728	24. 10. 1730	
Fiesta San Juan					7. 11. 1728
Honras		27. 3. 1731 [14]. 5. 1733 ?. 5. 1737			
Manual			[5]. 4. 1737		

⁹⁴ El convento de los Clérigos Regulares Menores del Espíritu Santo se encontraba en plena judería sevillana, en la antiguamente llamada calle Borceguinería (hoy calle Mateos Gago). Este Instituto fue fundado en Nápoles en 1588 por iniciativa del Venerable Agostino Adorno, más dos monjes: Francisco Caracciolo y su hermano Agustín. Por este motivo a la orden se la denomina también como Caracciolos. Sus miembros tenían que llevar a la vez vida activa y contemplativa, siendo preferentemente sacerdotes. El templo, situado en un antiguo corral de comedias de Don Juan, se estrenó en 1667. Posteriormente la orden fue expulsada durante la desamortización del s. XIX. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla...* *op. cit.*, pp. 398-399.

⁹⁵ La iglesia de San Antonio Abad o San Antón y su hospital adyacente fue fundado por Fray Ventura Barona en el s. XVI. La iglesia se remodeló y las obras finalizaron el 22 de octubre de 1730. Probablemente, la Capilla de Música de la Catedral hispalense actuaría dos días más tarde con motivo de la inauguración de las obras de remodelación. Este edificio, ocupado en primer lugar por los religiosos antonianos y posteriormente por los franciscanos de San Diego, es hoy en día la iglesia de San Miguel. Esta se encuentra en el centro de la ciudad, muy cerca de la plaza del Duque. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla...* *op. cit.*, p. 291.

Miserere ⁹⁶		4. 4. 1732 ?. 4. 1734 ?. 3. 1736 ?. 3. 1737	[5]. 4. 1737		
Procesión			[5]. 4. 1737		7. 11. 1728

CONVENTOS RELIGIOSOS	San Francisco ⁹⁷	San Francisco 3ª Orden ⁹⁸	San Jacinto	San Pablo ⁹⁹	Santa M^a del Carmen ¹⁰⁰	Santa M^a de la Merced
Canonización San Juan de la Cruz	[21]. 6. 1728			20.6.1728		[23].6.1728
Fiesta	29. 11. 1729 ?. 4. 1736	26. 9. 1728 21. 9. 1729 23. 9. 1731 28. 9. 1732 ?. 9. 1733 ?. 9. 1737			4. 7. 1728	24. 9. 1730 [24]. 9. 1731 24. 9. 1732 ?. 9. 1734 ?. 5. 1736 ?. 9. 1736 ?. 9. 1737
Fiesta de abogados						[¿. 9.1733] ?. 9. 1734 ?. 8. 1735 ?. 8. 1736 ?. 9. 1737
Fiesta de burgaleses	?. 1. 1737					
Fiesta de la Esperanza	?. 7. 1733 [?. 8. 1734] ?. 8. 1735 ?. 8. 1736					
Fiesta de Revelación						?. 8. 1735
Fiesta por naci-	1716					

⁹⁶ Según el *Libro de Gastos en fiestas... op. cit.*, la Capilla de Música durante el período 1728-1737 sólo cantó Misereres fuera de la Catedral de Sevilla en el Convento de los Padres Menores, en el de San Agustín (1737) y en la iglesia de Santa Cruz (1733).

⁹⁷ La Orden Franciscana se estableció en Sevilla a raíz de la conquista de la ciudad por el Rey Fernando III en 1248. Al año siguiente, el Rey concedió a los frailes franciscanos que le habían acompañado en la contienda, una casa de su propiedad para que en ella establecieran un convento. Durante la segunda mitad del s. XVIII comenzó la época de decadencia del convento. No obstante, en una Memoria del Convento, fechada en 1771, se dice que tenía setenta y cuatro religiosos. A comienzos del s. XIX el convento fue ocupado como cuartel por las tropas francesas y finalmente en 1840 el Gobierno del general Espartero y la regente M^a Cristina dieron la orden de su demolición para convertirlo en la plaza del mismo nombre. M^a José Castillo Utrilla, *El Convento de San Francisco Casa Grande de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1988, p. 26.

⁹⁸ La iglesia de la Orden Tercera de San Francisco se encuentra en la calle Sol y fue fundada en el lugar que ocupaba una capilla dedicada a San Cosme y San Damián. La iglesia y el convento se concluyeron a finales del s. XVII. La titular de esta iglesia es Nuestra Señora de la Consolación. La Hermandad de la Venerable Orden Tercera se estableció en el Convento de San Francisco en el s. XVI. M^a José Castillo Utrilla, *El Convento de San Francisco... op. cit.*, p. 82; P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla... op. cit.*, pp. 299-304.

⁹⁹ La iglesia del convento de dominicos de San Pablo se concluyó a comienzos del s. XVIII y se consagró en 1724. Hoy en día es la iglesia de la Magdalena y es “uno de los más bellos templos barrocos de la capital hispalense y el primer gran templo que construye el eminente arquitecto Leonardo de Figueroa”, en palabras de Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca... op. cit.*, pp. 54-63.

¹⁰⁰ En 1724, el destacado arquitecto Leonardo de Figueroa reformó su claustro. Hoy en día este edificio alberga el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

miento príncipe Luis de Francia						
Fiesta San Agustín	14.11.1728					
Fiesta San Antonio	[18.11.1725] [?. 6. 1733] ?. 6. 1734 ?. [6]. 1737					
Fiesta San Luis	19. 8. 1728 25. 8. 1729 ?. 8. 1730 25. 8. 1731 25. 8. 1732 ?. 8. 1733 [?. 8. 1734] [25]. 8. 1735 [25]. 8. 1736 [25]. 8. 1737					
Fiesta San Pedro				5. 5. 1729		
Finalización obras y estreno templo dedicado a la Candelaria			29.1.1775			
Honras	28.9.1715 30. 1. 1728 27. 10. 1729 ?. 5. 1734 9.3.1766 22-23.6.1774			[5]. 6. 1730		?. 10. 1735
Nombramiento de Luis XVI, rey de Francia	26.6.1774					
Procesión					4. 7. 1728	
Procesión y Fiesta Virgen de la Palma	12. 9. 1728 [12. 9. 1729] [12. 9. 1730] 8. 9. 1731 16. 9. 1732 ?. 9. 1733 [?. 9. 1734] ?. 9. 1735 ?. 9. 1736 ?. 9. 1737					

En abril de 1737 se celebró en el Convento de San Agustín un *Miserere* y una procesión hacia la Catedral hispalense en la que se sacó una imagen de Cristo en rogativa para implorar la lluvia y terminar con la sequía que sufría la ciudad.¹⁰¹

Los músicos de la Capilla catedralicia participaron en el Convento de San Diego en una fiesta de San Juan del Prado y una procesión a San Pedro de Alcántara el 7 de noviembre de 1728. También intervinieron en la beatificación de Fray Juan del Prado,

¹⁰¹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit., t. II*, pp. 10-11.

franciscano que había sido Guardián del convento sevillano de San Diego, en noviembre de 1728.¹⁰²

En el convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla, y en las capillas situadas en su interior tuvo la Capilla de Música de la Catedral el mayor número de actuaciones fuera de su templo. Durante todos los años del período estudiado la Capilla catedralicia intervino en la fiesta de San Luis (26 de agosto) y en la fiesta y procesión de la Virgen de la Palma (primera semana de septiembre). Los músicos de la Capilla catedralicia intervinieron también en la fiesta de la Esperanza (julio de 1733 y agosto de 1734-36), en la festividad de San Antonio (junio de 1733,¹⁰³ 1734 y 1737), en una celebración de la comunidad de burgaleses (enero de 1737), que tenía capilla dentro del convento¹⁰⁴ y también en varias honras (enero de 1728; octubre de 1729, por el médico del Rey; y mayo de 1734). Otras fiestas en las que intervino la Capilla de Música catedralicia tuvieron lugar esporádicamente (junio de 1728, noviembre de 1729 y abril de 1736). De singular importancia fue la fiesta organizada por el embajador de Francia para conmemorar el nacimiento del Delfín en su país. Esta fiesta se celebró el 28 de noviembre de 1729 en el convento de San Francisco y contó con la actuación de la Capilla de Música de la Catedral sevillana. La celebración se interrumpió a causa del parto de la Reina y se concluyó a comienzos del mes de enero de 1730 con banquetes, óperas, baile, fuegos artificiales y dos fuentes de vino para el pueblo.¹⁰⁵

En una de las capillas más grandes que había en el convento de San Francisco, la de los Vizcaínos, conocida también por el nombre de la Capilla de la Piedad, tuvieron lugar un considerable número de celebraciones en las que participó la Capilla de Música catedralicia.¹⁰⁶ Entre ellas contamos las fiestas de abril de 1728 a 1737, junto con otras en junio de 1729, 1733, 1736 y 1737. Fiestas a San Juan se celebraron en junio de los años que no he señalado anteriormente, con lo que supongo que esas fiestas en diversos días de junio serían para celebrar el día de San Juan Bautista (24 de junio). En la Capilla

¹⁰² Se, *Libro de Gastos en Fiestas... op. cit.* y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 196.

¹⁰³ Cabe suponer que la fiesta de San Antonio del junio de 1733 tuvo lugar en el Convento de San Francisco por la semejanza de pagos efectuados por dicha fiesta a los que se celebraron en ese lugar en 1734 y 1737.

¹⁰⁴ Esta Cofradía, una de las más antiguas que tuvieron su sede en San Francisco, se fundó en 1522 por los comerciantes castellanos residentes en Sevilla.

¹⁰⁵ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, pp. 211-213.

¹⁰⁶ La hermandad de los Vizcaínos se estableció en San Francisco en 1540 y en ella se reunieron los mercaderes y hombres de negocios que formaban la comunidad vascongada de Sevilla. Su finalidad principal era la de repartir limosnas y decir misas en sufragio de los que habían fallecido en la empresa americana.

de la Hermandad de San Antonio de los Castellanos, que ocupó un altar en el claustro del convento de San Francisco desde 1563, tuvo lugar la celebración de San Antonio de Padua, el 13 de junio de 1731.

En la Capilla de San Luis de los Franceses, situada en el mismo convento desde 1581, probablemente se celebraran todas las fiestas dedicadas a San Luis, ya que esta asociación piadosa tomó como patrono a San Luis Rey (véase tabla 70).

El convento de San Pablo organizó unas honras en 1730 por “las muchas gracias y privilegios que el difunto Pontífice [Benedicto XIII] había dispensado a su Orden de Predicadores (...) La tarde del 5 de junio, con asistencia de las demás comunidades de la Orden, se cantó la vigilia, que acompañó la música” [de la Capilla catedralicia].¹⁰⁷

Tabla 70. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en capillas de conventos de la ciudad (1728-1737).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*

CAPILLAS	Capilla de la Piedad [en Convento de San Francisco]	Capilla de Vizcaínos [en Convento de San Francisco]	Capilla de San Antonio de los Castellanos [en Convento de San Francisco]	Capilla de los Flamencos [en Convento de San Francisco?]	Capilla de la Encarnación [en Convento de Santa M ^a Encarnación?]
Fiesta		4. 4. 1728 24. 4. 1729 ?. 6. 1729 16. 4. 1730 1. 4. 1731 20. 4. 1732 12. 4. 1733 ?. 6. 1733 ?. 5. 1734 ?. 4. 1735 ?. 4. 1736 ?. 6. 1736 ?. 4. 1737 ?. 6. 1737		6. 5. 1729 ?. 6. 1729 7. [5]. 1730 31. 9. 1731 4. 10. 1732 [8]. 10. 1732 ?. 6. 1733 ?. 5. 1734 ?. 6. 1734 ?. 6. 1735 ?. 5. 1736 ?. 6. 1736 ?. 5. 1737 ?. 7. 1737	
Fiesta San Andrés				[31. 11. 1728] [31. 11. 1729] [30. 11. 1730] 30. 11. 1731 [30. 11. 1732] [30. 11. 1733] [30]. 11. 1736	
Fiesta San Antonio de los Castellanos			13. 6. 1731		
Fiesta San Luis		?. 8. 1734			
Fiesta San Juan		[24]. 6. 1728 [24]. 6. 1730 [24]. 6. 1731 [24]. 6. 1732 [24]. 6. 1735		[24]. 6. 1730 [24]. 6. 1731 20. 6. 1732	
Fiesta Virgen del Rosario				?. 10. 1733	

¹⁰⁷ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. 1, p. 217.

Fiesta de Rosas				14. 5. 1733	
Fiesta de los Vizcaínos		?. 11. 1736			
Honras	?. 1. 1734	3. 11. 1728 3. 11. 1729 3. [11]. 1730 3. 11. 1731 3. 11. 1732 [3]. 11. 1733 [3]. 11. 1734 [3]. 11. 1735 [3]. 11. 1737		7. 11. 1728 6. 11. 1729 6. [11]. 1730 [6]. 11. 1733	[24]. 9. 1732

2.2.3. Conventos de religiosas

Los músicos de la Catedral de Sevilla intervinieron en numerosas fiestas en diversos conventos de religiosas de la ciudad entre 1700 y 1775. Algunas de las que tenemos noticias son las siguientes (véase tabla 71):

Tabla 71. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en conventos de religiosas de la ciudad (1700-1775).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*; Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. I-II y M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX, ... op. cit.*, pp. 106-121.

CONVEN- TOS DE RE- LIGIOSAS	Capuchinas [Santa Rosalía]¹⁰⁸	Madre de Dios	Madres Terasas [Santa Teresa]¹⁰⁹	San Clemente ¹¹⁰	[Santa M^a de la] Encarna- ción¹¹¹	San Leandro¹¹²	[Santa M^a de los] Reyes¹¹³
--	---	--------------------------	--	--	--	--------------------------------------	---

¹⁰⁸ La abadesa de las monjas capuchinas de este convento procedía de Zaragoza y era hermana del Arzobispo Palafox de Sevilla. La obra del convento se debió al arquitecto Diego A. Díaz, maestro que hizo los pórticos y las tribunas de los órganos de la Catedral hispalense, comenzadas en 1701. El órgano, según el cronista Matute, fue obra de Luis de Vílchez en 1724, que también trabajó en los órganos de la Catedral de Sevilla y del convento de San Pablo. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana... op. cit.*, pp. 160-166.

¹⁰⁹ La primera casa que habitó Santa Teresa fue en la calle de las Armas (hoy C/ Alfonso XII) y posteriormente su convento de San José pasó a la calle Pajería (hoy C/ Zaragoza). En esta casa estuvo la comunidad hasta 1586 en que ocupó el lugar actual. Para el estreno de este convento acudió a Sevilla San Juan de la Cruz en 1586. Sin embargo, la iglesia de este convento se edificó un poco más tarde, en la primera mitad del s. XVII. Santiago Montoto, *Esquinas y Conventos de Sevilla, ... op. cit.*, pp. 125-127.

¹¹⁰ San Clemente fue el más antiguo convento de religiosas de Sevilla, fundado por Fernando III y su hijo Alfonso X el Sabio, que le dieron el nombre de San Clemente porque el día de la fiesta del Santo Pontífice Fernando III conquistó la ciudad de Sevilla. Santiago Montoto, *Esquinas y Conventos de Sevilla, ... op. cit.*, p. 191-196.

¹¹¹ Fue fundado a finales del s. XVI con algunos bienes que dejó en su testamento el caballero Juan de la Barrera. El convento quedó bajo el patronato del Deán y Cabildo de la Catedral de Sevilla. La comunidad de religiosas estuvo en el barrio de D. Pedro Ponce de León hasta 1811, año en que se trasladó a la iglesia de los Padres Terceros, en la collación de Santa Catalina, al haber sido estos religiosos expulsados por el Gobierno de los franceses. Ocho años más tarde se trasladaron al lugar donde se encuentran actualmente, frente a la Catedral y junto a la Diputación hispalense. Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla... op. cit.*, p. 175-177.

¹¹² Los primeros documentos que se conocen sobre la fundación de este convento de monjas agustinas datan de comienzos del s. XIV. En un principio se estableció fuera de la ciudad y posteriormente se

Fiesta			16. 7. 1728 16. 10. 1728 16. 7. 1729 16. 7. 1730 16. 10. 1730 16. 7. 1731 15. 10. 1731 16. 7. 1732 [16]. 7. 1733 [15]. 10. 1733 [16]. 7. 1734 [15]. 10. 1734 [16]. 7. 1735 [15]. 10. 1735 [16]. 7. 1736 [15]. 10. 1736 [16]. 7. 1737 [15. 10]. 1737		11. 4. 1728 25. 3. 1729		
Fiesta de Francisca Dorotea, fundadora convento							8.6.1773
Fiesta de Santa Teresa			15. 10. 1729				
Fiesta de Santo Tomás		18.3.1716					
Fin de las obras y estreno del templo						14.6.1752	
Honras	25.6.1705 26.6.1724 ?. 9. 1735 ?. 10. 1736			?. 1. 1735			
Octava							15. 8. 1728 15. 8. 1729 [15]. 8. 1730 15. 8. 1731 [15]. 8. 1733 [15]. 8. 1734 [15]. 8. 1735 [15]. 8. 1736
Procesión			2. 2. 1733				

trasladó al lado de la parroquia de San Ildefonso en el interior de la ciudad hispalense. En el s. XVIII se reconstruyó la iglesia y se hizo un nuevo altar mayor, que se estrenó el 13 de junio de 1752. Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla... op. cit.*, pp. 156-157.

¹¹³ Este convento de religiosas surgió a instancias de una doncella que se retiró a hacer vida recoleta y de penitencia, se le sumaron más señoritas hasta que a comienzos del s. XVII se instalaron en la calle Santiago. El templo actual comenzó a edificarse a mediados del s. XVIII. Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla ... op. cit.*, p. 180-183.

Además la Capilla de Música catedralicia también seguía participando en el Convento de las Capuchinas tres décadas más tarde, el 28 de septiembre de 1769, en la que tocaron los violines supernumerarios catedralicios.¹¹⁴

En el Convento de Santa Teresa se celebraron fiestas a mitad de julio desde 1728 a 1737 sin interrupción, que contaron con la Capilla de Música catedralicia. Las fiestas del 13, 14, 15 (y 16) de julio de 1728 celebraban la canonización de San Juan de la Cruz, en los que “todos cuatro días asistió la música de la Santa Iglesia y hubo muy buenos predicadores”¹¹⁵ y la procesión que organizaron los carmelitas con motivo de la beatificación de San Juan de la Cruz el 4 de septiembre de 1728 fue particularmente llamativa por la riqueza de las joyas con que iban adornadas las santas imágenes. A mitad de octubre se celebraba la festividad de Santa Teresa (15 de octubre) con la participación de la Capilla catedralicia.

La Capilla de Música de la Catedral sevillana intervino en unas honras que se celebraron en el Convento de San Clemente en enero de 1735. Estas honras, seguramente fueron con motivo del funeral por la abadesa de este monasterio, Sor Mariana de Ojeda, que tuvo lugar el 6 de enero de 1735. Durante este funeral predicó el jesuita Domingo García en favor de la castidad y en lucha contra los pecados carnales.¹¹⁶

2.2.4. Hospitales

La Capilla de Música de la Catedral hispalense participó en varias fiestas en -al menos- dos de los hospitales de Sevilla, el de la Santa Caridad y el de Venerables sacerdotes. En el Hospital de la Caridad celebraron anualmente dos fiestas con la Capilla de Música catedralicia: una a mediados de septiembre y otra en la festividad de San Jorge (23 de abril) en los años de 1728, 1730, 1731, 1732 y 1735. En el resto de los años no mencionados anteriormente, se celebró una fiesta en mayo. La Capilla catedralicia intervino durante el período 1728-1737 en la festividad de San Fernando (30 de mayo) y de San Pedro (29 de junio) que se celebró en el Hospital de Venerables sacerdotes y también en los meses de noviembre desde 1728 a 1737 se celebraron regularmente allí fiestas y honras (véase tabla 72).

¹¹⁴ Se, AC 1769, Sc, sec. I/ Leg. n.º 133, p. 16.

¹¹⁵ Sevilla, Archivo Monasterio Carmelitas Descalzos. Libro de vidas de religiosas ejemplares, folios 153-156. Citado por M^a Luisa Cano Navas, *El Convento de San José del Carmen. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, Universidad, 1984, pp. 218-219.

¹¹⁶ Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla... op. cit.*, p. 338.

Tabla 72. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en hospitales de la ciudad (1700-1775).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.* y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t.I-II.

HOSPITALES	San Nicolás de Bari	[Santa] Caridad ¹¹⁷	Venerables sacerdotes ¹¹⁸
Fiesta		23. 4. 1728 14. 9. 1728 3. 5. 1729 14. 9. 1729 23. 4. 1730 16. 9. 1730 23. 4. 1731 13. 9. 1731 23. 4. 1732 14. 9. 1732 16. 5. 1733 ?. 9. 1733 ?. 5. 1734 ?. 9. 1734 [23]. 4. 1735 ?. 9. 1735 ?. 5. 1736 ?. 9. 1736 ?. 5. 1737 ?. 9. 1737	
Fiesta de San Fernando			[30]. 6. 1736 [30]. 5. 1737
Fiesta de San Pedro			?. 6. 1736 ?. 6. 1737
Fiesta y Honras			21. 11. 1728 24. 11. 1729 22. [11]. 1730 23. 11. 1731 21. 11. 1732 ?. 11. 1733 ?. 11. 1734 ?. 11. 1735 ?. 11. 1736 ?. 11. 1737
Fin obras templo	26.11-4.12.1758		
Honras			?. 9. 1733

¹¹⁷ Esta Institución se fundó sobre una ermita dedicada a San Jorge junto a las Reales Atarazanas. La Hermandad existía desde el s. XV y se dedicaba a dar sepultura a los ajusticiados y ahogados en el Guadalquivir, posteriormente y bajo el impulso del ilustre Miguel de Mañara, se dedicó a socorrer a todos los necesitados desde mediados del s. XVI. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla... op. cit.*, pp. 416-418.

¹¹⁸ El arquitecto Leonardo de Figueroa comenzó a edificarlo en 1675 sobre un antiguo corral de comedias llamado “D^a Elvira” hoy en el actual Barrio de Santa Cruz. En 1697 ya se encontraban allí los sacerdotes ancianos, que fueron trasladados en solemne procesión. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana... op. cit.*, pp. 49-54.

2.2.5. Palacio arzobispal

A comienzos de 1742 tuvo lugar la fiesta de conmemoración de la toma de posesión D. Luis de Borbón como arzobispo de Sevilla tras el fallecimiento de D. Luis de Salcedo y Azcona. El infante contaba con sólo catorce años de edad por lo que se nombró como coadministrador a Gabriel Torres de Navarra para que rigiese en su nombre la diócesis. Entonces varias celebraciones tuvieron lugar en la ciudad, como las máscaras que organizaron la Real Maestranza y los colegios de San Hermenegildo y de Santo Tomás.¹¹⁹

La Capilla de Música catedralicia contribuyó a solemnizar la toma de posesión entonando por la mañana del 8 de enero un *Te Deum* y participando en la interpretación de una serenata en el Palacio arzobispal por la tarde que compuso su maestro Pedro Rabassa. En la serenata participaron varios instrumentos, entre los que cabe destacar los clarines reales, trompas de guante y de caza.¹²⁰

“Volvió su Ilma. al Cabildo donde sin demora se obedeció el Real Mandato; y perseverando el repique general, y concurriendo todos los canónigo a cortejar a el señor Arzobispo, se fue cantando por la música, con acompañamiento de los armoniosos órganos, el TE DEUM, desde las puertas de la Sala Capitular, hasta el Choro. Aquí hizo su Ilma. los verdaderos actos de posesión, derramando en señal de ella, tirada por su mano, cantidad de monedas de oro; y por la de los señores Deán, Presidente y Secretario del Cabildo, otra porción de la misma especie y plata gruesa. Esta liberalidad se practicó también desde los órganos y púlpitos. El ruido de los instrumentos Militares, de los Clarines de la Ciudad, la Música y Órgano hacían una confusión alegre, que alborozaba los ánimos deste fidelísimo Pueblo.

Duró este acto hasta después de las doze, restituyendo el enunciado cortejo, que conduxo a su Ilma. a la Cathedral, a Palacio, donde se reiteraron los parabienes del plausible successo.

A la tarde se concurrió a Palacio, sirviéndose igual refrezco, precaviéndose, con la diferencia de prevenciones, el fastidio de la repetición. Terminado éste, comenzó una

¹¹⁹ Seam, *Festejo alegórico sobre la Fábula de Teseo*. Papeles varios 55/74 (6) y *Aplauso real y obsequio reverente*. Papeles varios 55/74 (7). Esta última en edición facsímil a cargo de Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes (eds.): *Una mascarada jocoso-seria en la Sevilla de 1742*, Sevilla, Universidad, 1992.

¹²⁰ La serenata se desarrolló bastante desde la mitad del s. XVII a finales del s. XVIII y consistía en una pieza de género vocal generalmente bipartita con alternancia de recitativos, arias y secciones exclusivamente instrumentales. Era por tanto semejante a una cantata pero con una mayor presencia de instrumentos aerófonos debido a su frecuente interpretación al aire libre y tenía un carácter ceremonial de alabanza a una personalidad que ostentaba poder. Véase en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, v. 9, pp. 929-931.

acorde Serenata, con la alusión sagrada de los Desposorios de el Pacífico Salomón con la Santa Esposa. La multiplicidad de instrumentos, Clarines Reales, Trompas de Guante, de Caza, &c. dieron una diversión, que ocupó buena parte de la noche.”¹²¹

Se ha conservado el texto impreso de la serenata (véase lámina 9).¹²²

Lámina 9. Serenata alegórica celebrada para conmemorar la toma de posesión del Infante Luis de Borbón como arzobispo de Sevilla (1742).

Fuente: *Serenata alegórica para solemnizar la posesión que por el serenísimo Sr. Don Luis Jayme de Borbón, tomó de el arzobispado de Sevilla su coad-ministrador el Ilustrísimo Sr. D. Gabriel Torres de Navarra, Arcediano titular, y canónigo de esta Santa Patriarcal Iglesia, y arzobispo electo de Milytene. Sevilla, 1742. Seam, varios 9 (5).*



Probablemente la música de P. Rabassa también fuera requerida para otra celebración en el Palacio arzobispal cuando el nuevo coadministrador Francisco Solís Folch de Cardona tomó posesión en 1749, ya que se ha localizado una parte de

¹²¹ *Relación Universal de las festivas demostraciones que se han hecho en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla para celebrar el Solemne Triduo de la posesión que por el Ilmo. Sr. Infante Cardenal D. Luis Antonio Jaime de Borbón, tomó de el Arzobispado de dicha ciudad su Coadministrador el Ilmo. Sr. D. Gabriel Torres de Navarra, arcediano Titular y Canónigo de su Santa Patriarcal Iglesia y arzobispo electo de Milytene. Sevilla, Antonio de Espinosa en la calle Génova, [1742]. Se, 63-1-21 (3), pp. 11-12.*

¹²² Cuatro ejemplares: Seam, Papeles varios 55/74 (5); Bc, 783 C 1/11; Cádiz, Biblioteca Pública, XVIII-8.260 (10) y Córdoba, Biblioteca diocesana R.18/10237 (7).

acompañamiento con las características de una obra dramática en la Catedral de Guatemala.

2.2.6. Parroquias e iglesias

La Capilla de Música de la Catedral participó en numerosas ocasiones en diversas iglesias y parroquias de la ciudad, especialmente para celebrar la festividad de los patronos de las iglesias o fiestas señaladas del calendario litúrgico (véase tabla 73).

Tabla 73. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en iglesias y parroquias de la ciudad (1700-1775).

Fuente: Se, *Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*; Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit., t. I-II* y M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX, ... op. cit.*, pp. 106-121.

PARROQUIAS E IGLESIAS	Compañía [de Jesús] ¹²³	San Andrés ¹²⁴	San Sebastián ¹²⁵	San Vicente	Santa Cruz ¹²⁶	Santiago, el Viejo ¹²⁷	Sagrario ¹²⁸
------------------------------	---	----------------------------------	-------------------------------------	--------------------	----------------------------------	--	--------------------------------

¹²³ La Casa Profesa de la Compañía de Jesús se ubicó en la antigua calle Pajería (hoy C/ Zaragoza) y se trasladó al barrio de D. Pedro Ponce. La Universidad literaria se estableció en dicho edificio en 1771. Santiago Montoto, *Esquinas y conventos de Sevilla... op. cit.*, p. 153-156.

¹²⁴ Se cree que este templo se fundó en el s. XIV por San Fernando sobre una mezquita almohade. Allí fue enterrado el pintor Juan Valdés Leal. Se conserva un magnífico órgano del s. XVIII. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla... op. cit.*, p. 85. Francisco Morales Padrón, *Los Archivos Parroquiales de Sevilla*, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 1982, p. 63. En la ciudad de Sevilla en el s. XVIII había un hospital llamado de San Andrés que atendía a enfermos flamencos y alemanes. Francisco Aguilar Piñal, *Historia de Sevilla ... op. cit.*, p. 315.

¹²⁵ Era una ermita que se hallaba extramuros de la ciudad.

¹²⁶ El primitivo templo de Santa Cruz se construyó a finales del s. XIV por orden de Alfonso X sobre una de las sinagogas del barrio para servir como ayudantía de la parroquia del Sagrario. Este edificio pervivió hasta 1811, en que se trasladó a la iglesia de los Clérigos Menores (Espíritu Santo), residiendo también entre 1814-1840 en la iglesia de los Venerables sacerdotes. En la iglesia de Santa Cruz se sepultó al gran pintor Bartolomé Esteban Murillo. En dicha iglesia tuvo su asentamiento la Hermandad de la Virgen de la Paz. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla... op. cit.*, p. 388-399. Francisco Morales Padrón, *Los archivos Parroquiales de Sevilla... op. cit.*, pp. 121-122.

¹²⁷ Ha habido mucha controversia sobre el origen de esta iglesia, aunque la tradición cuenta que fue una de las parroquias creadas por San Fernando tras la Reconquista de Sevilla. En la actualidad se encuentra en la plaza de López Pintado, entre las Puertas Osario y Carmona. P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, *Iglesias de Sevilla... op. cit.*, p. 263. Francisco Morales Padrón, *Los archivos Parroquiales de Sevilla... op. cit.*, p. 397.

¹²⁸ Se edificó en el s. XVII sobre la antigua nave de la Virgen de la Granada de la Catedral hispalense y originariamente se llamó parroquia de Santa María la Mayor. Francisco Morales Padrón, *Los Archivos Parroquiales de Sevilla... op. cit.*, p. 233.

Canonización L. Gonzaga y E. Kostka	14.11.1727						
Fiesta	31. 7. 1728 31. 7. 1729	31. 11. 1728 31. 11. 1729 30. [11]. 1730 [30. 11. 1731] 30. 11. 1732 30. 11. 1733 [30]. 11.1736	? 6. 1733		24. 1. 1728 24. 1. 1729 24. 1. 1730 24. 1. 1731 24. 1. 1732 ? 6. 1733 [24]. 1. 1734 ? 6. 1734 [24]. 1. 1735 [24]. 1. 1737 ? 10. 1737		
Fiesta de la Corona [de espinas de Cristo]							10. 5. 1728 [10. 5. 1729] 7. 5. 1730 6. 5. 1731 [8. 5. 1732] ? 5. 1733 ? 5. 1734 ? 5. 1735 [? 5. 1736]
Fiesta Espíritu Santo							? 5. 1733 ? 5. 1735 ? 6. 1737
Fiesta de la Virgen de la Paz					24. 1. 1733 [24]. 1. 1736		
Fiesta del Rosario							8. 10. 1728 [2. 10. 1729] [1. 10. 1730] [4. 10. 1731] [8. 10. 1732] ? 10. 1733 ? 10. 1734 [? 10. 1735] [? 11. 1736] [? 10. 1737]
Fiesta San Antonio						15. 6. 1732	
Fiesta San Simón y Judas							1. 11. 1732 [1]. 11. 1733
Fiesta Todos Santos							6. 11. 1732
Fiesta del voto							19. 5. 1728 ? 6. 1729 24. [5]. 1730 ? 6. 1730 13. 5. 1731 3. 6. 1732 ? 6. 1734 ? 5. 1735 ? 6. 1736 [? 6. 1737]

Honras	12.5.1707 7. 4. 1731			3.8.1750			19. 11. 1728 31. 10. 1729 11. 11. 1729 18. 11. 1729 8. [11]. 1730 15. [11]. 1730 30. 4. 1731 19. 11. 1731 13. 11. 1732 ?. 11. 1734 ?. 11. 1734 ?. 11. 1735 ?. 11. 1735 ?. 11. 1736 ?. 11. 1736
Miserere					23. 3. 1733		
Patronato de la Virgen	6.9.1761						
Procesión							13. 5. 1731

La Capilla de Música catedralicia participó en la iglesia de la Compañía de Jesús el 31 de julio, festividad de San Ignacio de Loyola. Además, en unas honras el 7 de abril de 1731 que fueron de singular importancia por con motivo de la muerte del Asistente de la ciudad, el marqués Esteban Joaquín de Ripalda.¹²⁹

Los músicos catedralicios participaron en la festividad de San Andrés (30 de noviembre) en la iglesia del mismo nombre durante -al menos- los años 1728-1733 y 1736. En la iglesia del Sagrario, aneja a la Catedral hispalense, se celebraron gran cantidad de fiestas en las que participó la Capilla de Música catedralicia: una de ellas fue la de la corona de espinas de Cristo, que tenía lugar a principios de mayo (su festividad era el 4 de mayo); otra fue la fiesta del voto, que tenía lugar a finales de mayo o principios de junio; y la fiesta del Rosario de la Virgen, que tenía lugar los primeros días de octubre (su festividad era el 1 de octubre). Algunas celebraciones ocasionales, que contaron con la intervención de la Capilla de Música catedralicia tuvieron lugar con motivo de las fiestas de: Espíritu Santo, San Simón y Judas (28 de octubre), que se celebró los primeros días de noviembre y Todos los Santos (1 de noviembre). Los músicos catedralicios intervinieron en dos honras anuales, a excepción de los años: 1728 y 1732, año en que sólo participaron en una honra; 1729 en que intervinieron en tres; 1733 y 1737 en que no consta ninguna. Además la Capilla de la Catedral participó en una procesión hacia el Sagrario en mayo de 1731.

2.2.7. Sagrarios

La Capilla de Música catedralicia actuó en diversos sagrarios de la ciudad de Sevilla, algunos de ellos estaban vinculados a hermandades y localizados dentro de iglesias y conventos de la ciudad (véase tabla 74).

Tabla 74. Actividad de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en sagrarios de la ciudad (1728-1737).

Fuente: *Se, Libro de Gastos en fiestas (1728-1737)... op. cit.*

SAGRA-RIOS	Sagrario de la hermandad de la Palma ¹³⁰	Sagrario de la hermandad de las Ánimas ¹³¹	Sagrario de la hermandad del Santísimo ¹³²	Sagrario de Pineda ¹³³	Sagrario de San Antonio ¹³⁴	Sagrario de Santa Bárbara ¹³⁵	Sagrario de Santa Justa y Rufina ¹³⁶	Sagrario del Duque de San Blas
Fiesta				16. 5. 1732	12. 7. 1732	? . 11. 1736	? . 8. 1736 ? . 8. 1737	
Fiesta Todos Santos		? . 11. 1733						
Fiesta del voto			18.5.1728					
Honras	¿.11.1735	9.11.1728 ¿.11.1733	¿.11.1733					1.9.1732

¹²⁹ Justino Matute (*Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 227) señala que el marqués de Riplada fue enterrado en la iglesia de la Compañía de Jesús de Sevilla el día 10 de abril y el día 19 se celebraron en dicha iglesia solemnes honras a expensas de su hermana Antonia de Ripalda.

¹³⁰ La Hermandad de la Virgen de la Palma fue fundada el 7 de agosto de 1664 por Fray José Gavari y se estableció en el convento de San Francisco. Tenía filiales en los conventos de Santa Clara, Santa Inés y Santa M^a de Jesús. M^a José Castillo Utrilla, *El Convento de San Francisco... op. cit.*, p. 81.

¹³¹ La Capilla de Ánimas o de San Onofre se estableció en el compás del Convento de San Francisco en 1520 y es la única que se conserva, aunque parcialmente. Institucionalmente compartían la capilla la Hermandad de Ánimas de San Onofre y la Hermandad de Nuestra Señora de la Consolación, que se estableció allí a comienzos del s. XVII. El retablo mayor de la capilla fue contratado con Bernardo Simón de Pineda en 1678, que lo terminó en 1682. El gran propagador de esta devoción, desde 1712, fue el sacerdote Francisco José de Aldana y Tirado. Había retablos de esta devoción en la calle Santiago, en Santa Catalina, San Miguel, plaza de San Andrés, plaza de San Juan de la Palma y en San Bernardo. Dentro de las iglesias, había capilla y hermandad de las Ánimas en Santa Ana, Omnium Sanctorum, Santa Marina, Salvador, San Lorenzo, San Marcos, San Román, San Isidoro, San Gil, San Nicolás, San Alberto, San Pedro y San Onofre. M^a José Castillo Utrilla, *El Convento de San Francisco... op. cit.*, pp. 85-87 y L. J. Pedregal, “La devoción de las ánimas en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, n.º 20 (1946), pp. 191-204.

¹³² En la parroquia del Sagrario estuvo la cofradía del Santísimo Sacramento. Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ‘ciudad y corte’ (1729-1733)... op. cit.*, p. 120.

¹³³ El Palacio de Dueñas perteneció antes que a la casa de Alba a la familia Pineda y tiene un oratorio en su interior. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana... op. cit.*, p. 307. También hubo un Bernardo Simón Pineda escultor en s. XVII, que hizo el retablo de la Santa Caridad y capilla de San Onofre, entre otros.

¹³⁴ En San Francisco había una Capilla de San Antonio o de los Portugueses desde el s. XVI. El primitivo nombre que se dio a la cofradía de los portugueses fue el de “las cinco llagas”, denominación con la que aparece en el s. XVI, pero a partir de 1624 se cambia su patronazgo por el de San Antonio. M^a José Castillo Utrilla, *El Convento de San Francisco... op. cit.*, p. 92.

¹³⁵ La Hermandad de Santa Bárbara se estableció en el convento de San Francisco. Allí se conservaba una escultura de Santa Bárbara, que pasó a San Buenaventura al altar de San Antonio. M^a José Castillo Utrilla, *El Convento de San Francisco... op. cit.*, p. 80.

¹³⁶ Luis de Vélchez hizo un retablo de las Santas Justa y Rufina para la iglesia del Sagrario de la Catedral hispalense. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana... op. cit.*, p. 276.

3.5. Participación de la Capilla de Música de la Catedral hispalense en procesiones por las calles de Sevilla

La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla intervino en diversas procesiones solemnes por las calles de la ciudad. Algunas de ellas tuvieron un carácter ocasional para conmemorar una celebración señalada, mientras que otras tuvieron carácter anual. Por ejemplo en julio de 1728 la ciudad de Sevilla celebró la canonización de San Juan de la Cruz y los músicos catedralicios participaron, junto a las Capillas de Música de la Colegial de San Salvador y de la iglesia de Santa Ana de Triana, en una solemne procesión por las calles de la ciudad.¹³⁷

Más a todas excedió la que el Convento casa grande del Carmen celebró el domingo 4 de julio [de 1728], en cuya víspera iluminó su torre y quemó un gran castillo de pólvora. Aquel día ocupó el altar el Dr. D. José Manuel de Céspedes, arcediano de Carmona y canónigo, a quien acompañaron otros capitulares, habiendo ido todo el servicio del altar y la capilla de música de la Catedral. A la tarde salió suntuosa procesión, de las de las más célebres que vio Sevilla, con los gigantones y danzas y las capillas de música de Santa Ana, el Salvador y de la Catedral, hasta la que fue, estando toda la estación magníficamente adornada.”¹³⁸

Una de las procesiones urbanas más importantes que contó con la intervención de la Capilla de Música catedralicia fue la que tuvo lugar anualmente en la festividad del Corpus Christi. Existe un documento de gran valor que no permite conocer cómo era esta celebración en el siglo XVIII, es *Mapa del Orden con que se hace la Solemne Procesión del Corpus Christi en la S(an)ta Metropolitana y Patrialchal Yglesia de Sevilla*.¹³⁹ Se trata de ocho dibujos (225 x 17.235 mm.) realizados por un autor anónimo que representan la procesión del Corpus en 1747. Este documento gráfico presenta dos

¹³⁷ Véase el apartado sobre la actividad de la Capilla de Música catedralicia en diversas celebraciones en este mismo capítulo.

¹³⁸ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares ... op. cit.*, t. 1, pp. 193-194.

¹³⁹ Pertenecieron a los Duques de Montpensier y actualmente se conservan en una colección particular de Madrid. Han sido reproducidos total o parcialmente en Vicente Lleó Cañal, *Fiesta Grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla...* op. cit., pp. 17 y 33; Juan Miguel Serrera, Alberto Oliver y Javier Portús, *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Madrid, Ed. El Viso, 1989, pp. 261-266; 8 *Tiras dibujadas del Corpus de Sevilla (1747), con una carta de José Blanco White y un artículo actual de Vicente Lleó Cañal*, Sevilla, Ayuntamiento. Comisaría para 1992, 1992; Vicente Lleó Cañal, “La fiesta del Corpus en Sevilla en el s. XVIII”, *La Sevilla de las Luces*, Sevilla, Comisaría para 1992, pp. 124-

interpolaciones, la primera hace referencia a que la tarasca era de madera y con una sola cabeza hasta 1770. A partir de esa fecha se hizo de madera y pasta y pasó a tener siete cabezas. La otra menciona la orden de 20 de septiembre de 1780 dictada por Carlos III por la cual se prohibía la danza de gigantes y tarasca en las procesiones del Corpus. Esto hace suponer que este dibujo fue una copia hecha con posterioridad a 1780 del realizado en 1747.¹⁴⁰ Los dibujos cuentan con unos rótulos en la parte superior que identifican a los componentes de la procesión: alguacil, tarasca, gigantes, cofradías, órdenes religiosas, cruces parroquiales, clérigos de diversas parroquias, reliquias, canónigos de San Salvador, cuadrillas de danzas, capellanes, veinteneros y Cabildo catedralicio, colegiales, Capilla de Música catedralicia, la custodia con el Santísimo Sacramento, dignidades, preladados, tribunal de la Inquisición y Cabildo secular de la ciudad.

Los componentes que poseen un mayor interés musical son las cuadrillas de danzantes y la Capilla de Música de la Catedral.¹⁴¹ La Capilla de Música catedralicia aparece dibujada “con su maestro, ministriles y los niños seises”.¹⁴² No se trata de una representación realista puesto que los rostros aparecen estereotipados. El dibujo muestra al maestro de capilla, por aquel entonces Pedro Rabassa, a siete cantores adultos,¹⁴³ a los niños seises y a cinco ministriles (dos chirimías, dos bajones y un bajoncillo). De los ministriles, dos aparecen como clérigos (un bajón y el bajoncillo) y tres con vestimenta de civiles (chirimías y un bajón) (véase lámina 10).

127; y Rosario Álvarez, “La música en las imágenes procesionales del Barroco hispano”, *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 135-137.

¹⁴⁰ El Duque de Montpensier adquirió estos dibujos para su colección y encargó a uno de los pintores a su servicio, Antonio M^a Vega, que realizase una serie similar sobre el Corpus de 1866. Vicente Lleó Cañal, “La fiesta del Corpus en Sevilla en el s. XVIII”, *La Sevilla de las Luces...* *op. cit.*, p. 130.

¹⁴¹ Para el estudio de las cuatro cuadrillas de danzantes véase: Rosario Álvarez, “La música en las imágenes procesionales...”, *op. cit.*, pp. 105-107.

¹⁴² Existe otro documento gráfico de finales del s. XVIII en el que aparece representada una capilla musical en la fiesta del Corpus Christi en Barcelona. Esta es más numerosa que la de Sevilla (seis violines, dos violones, dos fagotes, dos bajoncillos y cantores niños y adultos). A. Durán Sanpere, “La fiesta del Corpus”, *Barcelona histórica y monumental*, Barcelona, 1943, p. 12. Citado por Rosario Álvarez, “La música en las imágenes procesionales...”, *op. cit.*, p. 107.

Lámina 10. La Capilla de Música de la Catedral de Sevilla en la procesión del Corpus de 1747.

Fuente: Sevilla, Archivo Municipal, 8 *Tiras dibujadas de la Procesión del Corpus de Sevilla... op. cit.*, Lámina n.º 7 (fragmento).



A partir de este documento gráfico es posible aproximarnos más a la plantilla de la Capilla de Música en sus salidas procesionales. Todos los instrumentos que aparecen acompañando a la capilla son aerófonos de doble lengüeta y llama la atención que no aparece representado ningún pequeño órgano, típico en otras ocasiones. Sin embargo, sí que se utilizaba en las procesiones del Corpus, ya que en un auto capitular en el día del Corpus de 1745 se dejó constancia de que el día de la procesión del Corpus se destrozó un realejo que se había tocado. Ese mismo día también se “había descompuesto y maltratado el claviórgano”. Ante esta situación, el Cabildo catedralicio pidió un informe sobre si valía la pena recomponer el antiguo claviórgano o hacer un nuevo.¹⁴⁴

4. Actividad de la Capilla de Música fuera de la ciudad de Sevilla

La Capilla de Música catedralicia actuó no sólo dentro de la ciudad de Sevilla, sino también fuera de ella. Aunque he localizado escasas noticias al respecto, a modo de ejemplos, constatan una práctica que quizás pudo ser habitual.

Los músicos catedralicios celebraron la consagración del coadministrador de la Catedral de Sevilla en Écija (Sevilla) y fueron contratados por el Duque de Argete, padrino en la ceremonia. Este personaje de la nobleza escribió una carta de agradecimiento al Cabildo catedralicio por haber permitido el desplazamiento de sus músicos. La carta está fechada el 31 de julio de 1753:

¹⁴³ Cinco cantores según Rosario Álvarez, “La música en las imágenes procesionales...”, *op. cit.*, p. 106.

“Carta del Duque de Arfete [sic] de gracias por los músicos que fueron a Córdoba.¹⁴⁵

Se leyó una carta del Duque de Argete [sic], Conde de las Torres, muy atenta, dando las gracias al Cabildo por haber dado licencia a los músicos y ministriles que fueron a Écija, para la función de la consag[ració]n del señor coadministrador, en que fue padrino dicho duque en orden del señor infante; y el Cabildo mandó que el señor m[aest]re escuela responda, dando el agradecimiento que corresponde a sus coopresiones [sic].”¹⁴⁶

Pocos años más tarde, el Cabildo catedralicio también concedió licencia a varios músicos de su Capilla para que tocaran fuera de Sevilla en mayo de 1757 que estuvo organizada por el canónigo de la Catedral Luis Madariaga.¹⁴⁷

5. Actividad musical profana de los músicos de la Capilla catedralicia

Los músicos de la Capilla catedralicia participaron en actividades musicales profanas, a pesar de que les estaban prohibidas. En concreto, fueron varios que actuaron en casas particulares, baños en el río y en la orquesta de algunas óperas que se representaron en la ciudad.

5.1. Casas particulares

Las actuaciones de los músicos catedralicios en casas particulares fueron perseguidas y castigadas por el Cabildo. Existía una norma, manifiesta en un auto capitular de 2 de diciembre de 1718, que prohibía sus actuaciones en casas particulares. Sin embargo, el Cabildo catedralicio permitió que sus músicos actuaran en las casas de los propios señores capitulares.

“Se leyó lo escrito de 2 de diciembre de 1718, que mandó traer el Cabildo en 20 de enero de este presente año [1725], en que se mandó que ningún músico ni ministril de la Capilla de esta Santa Iglesia pueda por ningún motivo, desde aquel día en adelante ir a usar de su habilidad, a cualesquier casas particulares con apercibimiento, de que constanding que alguno falte a lo referido, queda multado en 50 ducados de v[elló]n, desde luego aplicados para la fábrica de esta Santa Iglesia, exceptuando de lo referido casas de

¹⁴⁴ Se, AC 1745, sec. I/ Leg. n.º 116, p. 44.

¹⁴⁵ En el encabezamiento de la carta se dice Córdoba y en transcurso de la misma, Écija.

¹⁴⁶ Se, AC 1763, sec. I/ Leg. n.º 131, p. 33.

¹⁴⁷ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, p. 106.

los señores prebendados. Y en su vista, mandó el Cabildo se observe, y guarde lo acordado en dicho auto”.¹⁴⁸

A pesar de la prohibición y de la multa que este tipo de actuaciones conllevaba, la interpretación por parte de los músicos de la Capilla catedralicia en casas particulares fue frecuente, tal y como se puede apreciar por las reiteradas llamadas de atención del Cabildo. Este advirtió a los seises en 1723 para que no fueran a cantar a casas particulares y dos años más tarde se renovó la advertencia para todos los músicos de la Capilla. En 1727 el tiple italiano Andrés Guerri había cantado “las fiestas de fuera de la catedral”, por lo que el Cabildo no le concedió un descanso que había solicitado para su voz. Otro miembro de la Capilla catedralicia, el tenor Manuel Cuesta, cantó en 1729 en casas particulares que no eran de miembros del Cabildo. En aquella ocasión algunos capitulares decían que se debía exceptuar a este músico de la regla general y el asunto cayó en el olvido.¹⁴⁹

Durante un período de poco más de veinticinco años (1729-1757), el Cabildo hispalense no volvió a advertir a sus músicos sobre este tema, bien porque prefirió no enterarse de sus faltas o bien porque los músicos incurrieron discretamente en ellas. Cabe resaltar que el maestro de capilla, Pedro Rabassa, escuchó en una casa particular a un tenor pretendiente a la Capilla de Música catedralicia en 1749.¹⁵⁰

El silencio sobre las actuaciones de los músicos en casas particulares se rompió en 1757, año en el que Cabildo reiteró seriamente que:

“(…) los músicos de voz, observen lo que tantas veces está mandado, para que no canten fuera de la concurrencia con la capilla de música, en otra parte, si no es en las casas de los señores capitulares de esta Santa Iglesia; experimentándose de la inobservancia de este mandato, no sólo aprecian menos las sabias, bien reflexionadas disposiciones del Cabildo, sino es que además de hacerse comunes dichas voces se verifica que lastimándose en las extraordinarias funciones, se hacen inútiles para las de esta Santa Iglesia que son de su primera obligación, pues la fábrica (aún no obstante sus atrasos) les da competente salario para su decente manutención; Mandó S[u] S[eñoría] Il[ustrísim]a que se observe, y ratifique inviolablemente lo mandado en este punto, y que el señor protector de música así

¹⁴⁸ Se, AC 1725, sec. I/ Leg. n ° 99, p. 21v.

¹⁴⁹ Véase *Multa impuesta por el Cabildo hispalense a Manuel de Cuesta, músico tenor de la capilla de Música catedralicia, por haber cantado fuera de la Catedral de Sevilla en una casa particular (1729)* en el apéndice documental de este estudio.

¹⁵⁰ Véase *Informe del maestro de capilla Pedro Rabassa sobre músicos tenores aspirantes a la Capilla de la Catedral de Sevilla (1749)* en el apéndice documental de este estudio.

lo haga saber a los d[ic]hos músicos de esta Santa Iglesia, y que el may[ordom]o del comunal cele la observancia de este auto cap[itula]r.”¹⁵¹

Ese mismo año el Cabildo también llamó la atención a los ministriles para que “no toquen para bailar” y se multó “a discreción del señor protector de música” al ministril Juan Narciso de León por incurrir en dicha falta.¹⁵² Este, que tocaba el oboe, el violín y el violón, no gozaba de la simpatía del Cabildo catedralicio que le negó repetidas veces un aumento de salario. Además, diez años antes, en 1747, a este mismo músico se le había castigado por una falta de disciplina ante el maestro de capilla y por el mal comportamiento con sus compañeros de la Capilla.¹⁵³

5.2. Baños en el río

El Cabildo de la Catedral de Sevilla mostró su descontento en 1754 por la música que interpretaban los seises y los colegiales cuando iban a bañarse al río. A una de las reuniones de los señores capitulares llegó la noticia de que los seises y colegiales “habían tenido una música en el río con muchos instrumentos, concurriendo mucha gente y retirándose al colegio cerca de la una de la noche”. Esta no había sido la primera vez que éstos se habían divertido así, ya que “en otras noches al volver del baño, han ejecutado lo mismo, recogiendo después de las diez y media”. Los miembros del Cabildo acordaron que el Arcediano de Sevilla llamara la atención al rector del Colegio para “que no se practique semejante abuso nunca”.¹⁵⁴

5.3. Óperas

Durante el establecimiento en Sevilla de la Corte y la Familia Real desde 1729 a 1733 tuvieron lugar en la ciudad diversas representaciones de teatro cantado y también hubo otras representaciones operísticas en los años cuarenta del siglo XVIII. Cabe la posibilidad de que miembros de la Capilla de Música catedralicia asistieran a alguna de estas representaciones.¹⁵⁵

¹⁵¹ Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, p. 136.

¹⁵² Se, AC 1757, sec. I/ Leg. n.º 124, p. 136v.

¹⁵³ Se, AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 105.

¹⁵⁴ Se, AC 1754, sec. I/ Leg. n.º 121, p. 36.

¹⁵⁵ Véase en el apartado sobre las óperas en el capítulo siguiente de este estudio.

El 27 de abril de 1755 tuvo lugar en la parroquia de San Julián una acción de gracias dedicada a la Virgen de la Iniesta. En esta ocasión predicó el canónigo de la Catedral hispalense, Francisco José de Olazábal, que arremetió contra las “músicas irreverentes, profanos bailes y entremeses ridículos, fruto de una relajación en las costumbres”, que estuvieron en el punto de mira de los moralistas más conservadores. Por ese motivo hubo cierta tensión entre el estamento eclesiástico y la presión popular por restablecer las comedias.

Al terremoto del 1 de noviembre de 1755 le siguió una fuerte campaña de moralización eclesiástica focalizada en contra del teatro. Otro sector de pensadores, como Benito Jerónimo Feijoo, expresó ideas más científicas intentando dar una explicación al terremoto física en vez de moral.¹⁵⁶ Las hipótesis de este conocido erudito fueron defendidas en Sevilla por José Cevallos, miembro de la Academia de Buenas Letras y rector de la Universidad. Tras casi una década la demanda por parte de los sectores acomodados y cultos de Sevilla de algún tipo de espectáculo teatral, se consiguió vencer la oposición eclesiástica. El cronista Justino Matute explicaba a finales del siglo XIX el cambio de mentalidad hacia la ópera de la siguiente manera:

“(…) mas desvanecido el terror, a título de ser necesario distraer al pueblo con alguna distracción honesta, se empezaron a representar en Sevilla ciertas piezas de cantado y acción que llamaban Óperas y Zarzuelas, (...) para ellas se levantaban teatro provisionales, y llegó a extenderse tanto el gusto por esta diversión, que hasta se representaban en las iglesias.”¹⁵⁷

El 22 de enero de 1761 se estrenó el primer teatro de la ópera en Sevilla con una compañía estable. El entonces Asistente de la ciudad, Ramón de Larumbe, defendió firmemente la ópera y no sólo consiguió acallar las críticas contrarias durante sus seis años de mandato, sino que llegó incluso a convencer a los capitulares y canónigos de la Catedral de la inocuidad moral de este espectáculo. Durante la década de los años sesenta del siglo XVIII, la ópera fue bien acogida y protegida por el Ayuntamiento, que se reservó en el nuevo teatro un lujoso palco para algunos de sus miembros. Hasta 1767 el teatro de ópera de Sevilla estuvo regentado por Antonio Ribaltó, empresario veneciano de una compañía italiana de ópera y ballet que se había instalado en Sevilla

¹⁵⁶ Benito Jerónimo Feijoo, *Nuevo sistema sobre la causa physica de los terremotos, explicado por los fenómenos eléctricos*, Puerto de Santa María, Casa Real de las Cadenas, 1756. Citado por Francisco Aguilar Piñal, “Conmoción espiritual provocada en Sevilla por el terremoto de 1755”... *op. cit.*, p. 47.

después de haber estado en Cádiz. En la capital gaditana representó -entre otras- la obra *El maestro de capilla*, del compositor napolitano Pedro Auletta. Esta representación tuvo lugar en 1762, diez años después de su estreno en Italia. Su compañía ofreció en Sevilla cada temporada, cuatro óperas nuevas y cuarenta y cinco ya representadas. Algunas de ellas fueron:

-*El amor a todos vence* (1761).

-*La academia de música*, “drama jocoso en música para representarse en el Teatro italiano de la muy ilustre y nobilísima ciudad de Sevilla” (1763).

-*El boticario*, drama jocoso (1763).

-*Il Buovo de Antona*, “drama jocoso en música” (1764).

-*La buona figliuola*, de Goldoni, con música de Piccini compuesta en 1760.

Con motivo de la visita de un embajador marroquí en 1766, el Ayuntamiento organizó una serie de celebraciones en su honor¹⁵⁸ y en una de ellas cantaron dos tiples italianos. Uno fue Chequino Borri, que había ido a Sevilla a cantar en el teatro de la ópera de la ciudad y el otro Carlo Peri, tiple de la Capilla catedralicia. Esta fiesta se celebró el 19 de junio de ese año y en ella tuvo lugar una cena de gala y baile que duró hasta las cinco de la madrugada. La orquesta, instalada en el salón de Embajadores del Alcázar, tenía treinta músicos.¹⁵⁹

“Aquella noche, el convite y música en el Alcázar revistieron más solemnidad que nunca; fueron invitadas todas las personas de viso de la sociedad hispalense, acompañadas de sus señoras; el refresco se compuso de sorbetes, quesos helados y cuarenta arrobas de dulces. La orquesta de treinta instrumentos actuó en el Salón de Embajadores, <<cantando los tiples Carlos Peral, de la Catedral, y Chequino Borri, que había venido a la ópera>>.”¹⁶⁰

En 1764 un ministril de la Capilla catedralicia fue contratado en la orquesta de la ópera de Sevilla. A pesar de las repetidas prohibiciones y de la censura moral que hizo el estamento eclesiástico al género teatral en Sevilla a lo largo de los siglos XVII y XVIII, el Cabildo catedralicio se desentendió y no impuso ningún tipo de castigo o multa al músico. Incluso el secretario del Cabildo y también protector de música de la Capilla,

¹⁵⁷ Citado por Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla... op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁸ Véase apartado sobre las diversiones públicas en la Introducción de este estudio.

¹⁵⁹ Antonio Domínguez Ortiz, “Un embajador marroquí en Sevilla”, *Archivo Hispalense*, n.º 45 (1951), p. 52.

restó importancia al asunto por “ser el ministril de gran habilidad con su instrumento y tener un salario moderado”. Este no había sido el primer caso, ya que el secretario mencionó un caso casi idéntico ocurrido dos años antes¹⁶¹ y en 1767 otro músico de la Capilla catedralicia había intervenido en este tipo de celebraciones profanas. Fue el caso de Cristóbal Luna, violín de la Capilla de Música desde 1745 que además se encargó de la composición de una cantata¹⁶² con la que se festejó la onomástica del Rey, el 4 de noviembre de 1767. Esta obra formó parte de una amplia celebración que comenzó a las cinco de la tarde en la que hubo además iluminación, bailes y una ópera cómica representada, *La mesonera o el casamiento en máscara*.

6. Infracciones de las normas por parte de los músicos

En varias ocasiones el Cabildo catedralicio se vio en la necesidad de advertir a las personas responsables del ceremonial, como el maestro de ceremonias, el presidente del coro o el sochantre, para que velaran por el comportamiento y el rigor musical a los miembros del Coro de canto llano, seises y miembros de la Capilla de Música. Estas llamadas de atención tenían lugar cuando llegaba a oídos del Cabildo cierta ‘relajación de costumbres’ que había tenido lugar en alguna ceremonia catedralicia.¹⁶³

A modo de ejemplo, el Cabildo advirtió al maestro de ceremonias en marzo de 1724 que tuviera cuidado por si algún señor faltaba a las ceremonias principales o añadía algo que no debía en las misas cantadas y un año después el Cabildo prohibió la entrada a los órganos de toda persona que fuese seglar. Ese mismo año varios miembros del Cabildo se quejaron de la indumentaria de un nuevo músico de la Capilla, el tiple italiano Andrés Guerri y argumentaron que este músico no debía entrar en el coro “como se vio el día de ayer con peluquín a la moda romana, por parecer indecente con la sobrepelliz”. Para remediar el caso, el Cabildo encargó que cuanto antes se le hiciera al músico “un casquete como lo usan los clérigos españoles, mientras le crece el pelo.”¹⁶⁴

¹⁶⁰ Seam, Papeles Conde del Águila, tomo II, n.º 2. Citado por Antonio Domínguez Ortiz, “Un embajador...”, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶¹ Se, AC 1764, sec. I/ leg. n.º 130, p. 196v.

¹⁶² “(...) Cantata nueva, compuesta por D. Cristóbal Luna, recitándola en español la Sra. Jacinta Gracioli.” Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el s. XVIII... op. cit.*, p. 51.

¹⁶³ También en otras catedrales el Cabildo se vio en la obligación de recordar a los miembros de su iglesia las normas del ceremonial y comportamiento, por ejemplo, en las catedrales de Pamplona y Málaga. María Gembero Ustárrroz, *La Música en la Catedral de Pamplona durante el s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 147 y 165; M^a Ángeles Martín Quiñones, *La Música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, ... op. cit.*, pp. 40-43.

¹⁶⁴ Se, AC, 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 11.

El Cabildo catedralicio se quejó en 1727 de unos ‘abusos’ que habían cometido los seises en la misa que los sábados cantaban en la Capilla de Santa Ana. Al faltar en alguna ocasión el capellán que ordinariamente decía la misa, se había oído cantar en la festividad de un apóstol la epístola de la Virgen y el Evangelio y prefacio del apóstol.¹⁶⁵

En 1731 el Cabildo reiteró la prohibición de conversar en el coro y de tomar tabaco allí. Además, recordó que el sochantre siguiera “los ritos en cuanto al modo de gob[iern]o del canto.”¹⁶⁶ Ese mismo año el sochantre Juan de Escobar y el puntador Leandro Cabrera fueron reclusos en sus casas porque habían causado ruido en el coro debido a una disputa. A pesar de ello, como “no había sido escandaloso ni habían dado voces, [el Cabildo] así tenía por conveniente levantarles la prisión” pero les impuso una multa de 25 ducados.¹⁶⁷ También en 1731 el Cabildo recordó a los músicos catedralicios la obligación de asistir a la misa y las Salves que se cantaban en la Capilla de la Antigua, puesto que se les remuneraba por ello.¹⁶⁸ Un año más después, el Cabildo insistió en que los músicos entraran con decencia en los Maitines porque “algunos ministros que asisten a Maitines entran en el coro con casaquillas y ropa indecente; y así mismo, en algunos de los oficios no rezan palabra por ignorar el latín y que los llevan con celeridad”.¹⁶⁹ También volvió a recordar que los “corrillos y conversaciones se obvien en el coro”.¹⁷⁰

En julio de 1738 el Cabildo pidió que se “guardara estilo” al cantar las Letanías de Miércoles y Sábado Santo, así como que los Himnos se cantaran según la prosodia antigua “que se observaba generalmente que se reformaban por el de Urbano Octavo”.¹⁷¹ Ese mismo año se prohibió que las mujeres entraran en el coro y también se insistió en ello dos años más tarde imponiendo una pena de 50 ducados a las personas que infringieran la norma.¹⁷²

En 1740, el Cabildo pidió que no se innovase en los cantos y ceremonias y que los ministros “no se desnudaran hasta acabar el coro”.¹⁷³ Tres años más tarde recordó que las ceremonias se mantuvieran en el coro y altar.¹⁷⁴ El Cabildo en 1745 pidió a los

¹⁶⁵ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n.º 101, pp. 63 y 73.

¹⁶⁶ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n.º 105, p. 28.

¹⁶⁷ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. n.º 105, pp. 120 y 127.

¹⁶⁸ Ya en 1532, y seguramente desde antes, los seises cantaban los sábados una misa dedicada a la Virgen y una Salve en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral hispalense, según Herminio González Barrionuevo, *Los seises... op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁹ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 13.

¹⁷⁰ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 240.

¹⁷¹ Se, AC 1738, sec. I/ Leg. n.º 111, p. 31.

¹⁷² Se, AC 1738, sec. I/ Leg. n.º 111, p. 48; AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 23.

¹⁷³ Se, AC 1740, sec. I/ Leg. n.º 112, p. 23.

¹⁷⁴ Se, AC 1743, sec. I/ Leg. n.º 114, p. 27.

seises que no volvieran la espalda al Santísimo y que se guardara silencio en el coro. Dos años después, en 1747, insistió en que los capellanes guardaran silencio y que el coro bajo se hincara de rodillas en el *Miserere* de Tinieblas.¹⁷⁵ Posteriormente, en 1748, el Cabildo notificó que el canto en el Coro se hiciera con pausa y solemnidad.¹⁷⁶ Al año siguiente los miembros del Cabildo dudaban si los ministriles debían acompañar al Santísimo estando éstos en el coro¹⁷⁷ y en 1750 resolvió que los ministriles, estando en la iglesia antes de entrar en el coro o saliendo de él, acompañaran al Santísimo si pasaba por la iglesia y que hubiera uniformidad en el coro y no estuvieran unos señores en pie y otros sentados.¹⁷⁸ En 1756 insistió en la compostura, seriedad y silencio en el coro correspondiente a estar en un lugar sagrado. También el Cabildo recordaba que no se iba a la procesión con las capas pluviales sino con las sobrepellices.¹⁷⁹

En 1758, un año después de la jubilación del maestro de capilla Pedro Rabassa, el Cabildo pidió al sochantre que los músicos guardaran tono y compás “y los violines la práctica”.¹⁸⁰ Tres años más tarde se le llamó la atención de nuevo al sochantre para que cumpliera con el modo de cantar y también a los músicos para que fueran delante del Cabildo en el ceremonial de las procesiones.¹⁸¹

El Cabildo mandó en 1763 que las Letanías de los sábados se cantaran despacio y concluyeran de rodillas en el coro. Al mismo tiempo se preguntaba si las Letanías del Santísimo debían continuar y que el sochantre se mantuviera en el coro mientras se entonaba la antífona de conclusión del oficio. Al año siguiente insistía en que no se hiciera novedad en las Letanías¹⁸² y en 1766 el Cabildo expuso que el itinerario de la procesión se podía cambiar para hacerlo más largo y que diera tiempo a cantar las Letanías del Sábado Santo sin “tanta aceleración”. Se sugirió hacer estación por detrás del altar mayor y entrar por el lado de la epístola o también comenzar la procesión por el lado del evangelio cantando el *Sicut cervus* hasta la capilla del bautismo y volverse por el trascoro cantando las letanías al entrar por el lado de la epístola. El Cabildo aprobó la última opción mencionada y mandó que se practicase.¹⁸³

¹⁷⁵ Se, AC 1745, sec. I/ Leg. n.º 116, p. 21; AC 1747, sec. I/ Leg. n.º 117, pp. 14, 111 y 112.

¹⁷⁶ Se, AC 1748, sec. I/ Leg. n.º 117, p. 25.

¹⁷⁷ Se, AC 1749, sec. I/ Leg. n.º 118, p. 115v.

¹⁷⁸ Se, AC 1750, sec. I/ Leg. n.º 119, p. 11.

¹⁷⁹ Se, AC 1756, sec. I/ Leg. n.º 123, pp. 485-486.

¹⁸⁰ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. n.º 125, pp. 3 y 101v.

¹⁸¹ Se, AC 1761, sec. I/ Leg. n.º 127, pp. 21 y 170v.

¹⁸² Se, AC 1763, sec. I/ Leg. n.º 129, pp. 74-75; AC 1764, sec. I/ Leg. n.º 130, p. 19.

¹⁸³ Se, AC 1766, sec. I/ Leg. n.º 132, pp. 26, 49 y 65.

También en 1766 el Cabildo llamó la atención al sochantre para que los seises no hicieran ninguna omisión en las Antífonas y Salves de los sábados y recordó que los racioneros músicos debían asistir, como era costumbre, a las misas de este día en la Capilla de la Virgen de la Antigua. Además, llamó la atención a la Capilla de Música para que ésta no acortara ni hiciera omisiones en el responsorio de los miércoles en la Capilla de la Antigua y para que esto tampoco sucediera con los colegiales en las Salves y responsorios de los sábados.¹⁸⁴

7. Archivo y repertorio musical

7.1. Localización del archivo de música

A comienzos del siglo XVIII el archivo de música de la Catedral de Sevilla se encontraba ubicado en la Capilla de San Laureano (véase lámina 5). En 1711, un año después de la muerte del maestro de capilla Diego José de Salazar, el Cabildo catedralicio ordenó que las obras musicales de este maestro y de otros anteriores a él se cambiaran de sitio para que no se estropearan, ya que en la mencionada capilla había humedad.

En 1713 proseguía el traslado de los libros de música¹⁸⁵ y al año siguiente algunos de estos libros se arreglaron porque estaban estropeados: “Auto se traiga cuando se sacaron los papeles de música de la Capilla de San Laureano (...) por estar en un sitio incómodo estaban maltratados y ahora aderezan algunos y los cambian.”¹⁸⁶

Diez años más tarde, en 1724, el archivo volvió a ubicarse en la Capilla de San Laureano, “donde siempre había estado hasta que se hizo obra en d[ic]ha capilla”. Durante esa década muchas obras de música se habían guardado en casa del maestro de capilla, Gaspar de Úbeda y tras el fallecimiento de éste en febrero de 1724, el Cabildo se preocupó de que la gran cantidad de obras musicales que este maestro tenía en su casa volvieran al archivo de la Catedral. Para ello encargó al canónigo penitenciario y a los racioneros organista y tiple que reconocieran e hicieran un inventario de “todos los papeles de música, así los que estaban en casa del difunto como los que hay en el archivo”. El Cabildo también dispuso que las personas encargadas buscaran un “sitio

¹⁸⁴ Se, AC 1766, sec. I/ Leg. n.º 132, pp. 11, 12, 54, 58, 60, 112 y 135.

¹⁸⁵ Se, AC 1711, sec. I/ Leg. n.º 91, p. 101; AC 1713, sec. I/ Leg. n.º 92, p. 214.

¹⁸⁶ Se, AC 1714, sec. I/ Leg. n.º 93, p. 47.

acomodado donde se puedan guardar los papeles sin riesgo de que se pudran o pierdan haciendo inventario” para que estuvieran “seguros y libres de humedad que dicen hay en el archivo, por [lo] que d[i]cho m[ae]stro los tenía en su casa”. Los capitulares pidieron a los encargados de hacer el inventario que realizaran el traslado “con toda custodia y precauciones que discurran necesarias a fin de que se conserven seguros y no se extravíen”.¹⁸⁷

7.2. Repertorio musical

El repertorio que interpretaba la Capilla de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII fue música vocal acompañada por instrumentos. Sólo he localizado una noticia referente a música exclusivamente instrumental, que data de marzo de 1724, día en que el Cabildo preguntó al maestro de ceremonias si los ministriles de la Capilla de Música debían tañer en el Ofertorio de la misa los días de primera y segunda clase.¹⁸⁸ Un año después el tema se retomó en una reunión capitular, en la que se recordó que los ministriles habían tocado en el Ofertorio de la misa hasta 1649, año cesó la práctica debido a que varios de estos músicos, llamados ‘ministriles de tribuna’, habían fallecido en la epidemia de peste que padeció la ciudad.¹⁸⁹

Con motivo de que en 1725 se hicieron unas tablas y papeles de música nuevos, el maestro de ceremonias sugirió si “habiendo bastante copia de ministriles, se podía restablecer el estilo antiguo” y el Cabildo catedralicio, tras la consulta a su maestro de capilla y primer organista sobre esta cuestión, acordó -dos meses más tarde- que no se innovara y no se restituyera esa práctica.

“(…) habiéndose informado del maestro de capilla de esta Santa Iglesia y del racionero organista, le había aquel asegurado que en todas las santas iglesias que había visto y asistido, no hallaba semejante estilo; porque en todas se toca en aquel tiempo el órgano, aunque tenía noticias del uso antiguo, que en esta Santa Iglesia hubo en este punto. Y sobre que le dio plena noticia el racionero organista que en sustancia se reduce a la relación que en dicho día hizo la diputación de ceremonias, y como era de dictamen no

¹⁸⁷ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n ° 98, pp. 24v, 36 y 58.

¹⁸⁸ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n ° 98, pp. 25-26.

¹⁸⁹ Véase *Noticia sobre la interpretación de música instrumental en el Ofertorio de las misa de 1ª y 2ª clase en la Catedral de Sevilla (1725)* en el apéndice documental de este estudio.

se hiciese en esto novedad. Y el Cabildo mandó en su vista que por ahora, no se innove en este punto.”¹⁹⁰

Ocasionalmente los músicos catedralicios participaron en la interpretación de serenatas alegóricas, como hemos mostrado anteriormente.

7.2.1. Obras de maestros de capilla y otros músicos de la Catedral de Sevilla

Entre el repertorio musical de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII estaban no sólo las obras litúrgicas en latín y en castellano que cada maestro de capilla tenía la obligación de componer, sino que también se seguían interpretando obras de maestros ya desaparecidos, ante la abundancia de obras que se volvieron a renovar y copiar.

A lo largo del período 1700-1775 se realizaron varios inventarios de las obras musicales del archivo de la Catedral de Sevilla, en 1721, 1724 y 1759.¹⁹¹ El primero de ellos, lo realizó el organista 1º, José Muñoz de Monserrat, en 1721. Además, este organista propuso que se copiaran algunas obras para poder seguir interpretándolas.¹⁹² Tres años más tarde, el Cabildo hispalense encargó al canónigo penitenciario y a los racioneros organista y tiple que hicieran un inventario de las obras musicales que el difunto maestro de capilla Gaspar de Úbeda tenía en su casa particular y buscaran las que había del maestro Diego José de Salazar.¹⁹³ El tercer inventario data de 1759 y lo elaboró Pedro Rabassa dos años después de su jubilación. En éste aparecen referenciadas sólo sus obras en latín, otras de maestros anteriores de la Catedral hispalense y también de relevantes maestros de otras instituciones españolas de finales del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Se, AC, 1725, sec. I/ Leg. n.º 99, p. 104.

¹⁹¹ Sobre los inventarios véase Rosario Gutiérrez Cordero y M^a Luisa Montero, “Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)”, *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Actas del V Congreso de la Sedem (Barcelona, octubre, 2000), Madrid, Sedem, 2001, t. 1, pp. 315-334; Juan M^a Suárez Martos, “El archivo musical de la Catedral de Sevilla en 1724. Génesis y pervivencia de libros manuales y de facistol”, *Musicalia*, n.º 5 (2007), pp. 41-124 y Juan Ruiz Jiménez, *La librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007, pp. 324-348.

¹⁹² Se, AC 1721, sec. I/ Leg. n.º 97, p. 32.

¹⁹³ Véase apartado anterior. Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n.º 98, pp. 24v y 36.

¹⁹⁴ Pedro Rabassa, *Inventario elaborado por el maestro de capilla jubilado Pedro Rabassa sobre sus obras y las de varios compositores conservadas en el archivo de música de la Catedral de Sevilla (1759)* en apéndice documental.

En ninguno de los tres inventarios mencionados se dejó constancia de las obras en castellano (villancicos y cantadas), por lo que vemos el poco interés que mostró el Cabildo en estas piezas probablemente debido a su carácter más efímero. Es muy significativo el hecho de que pocos años después de la muerte de Pedro Rabassa (+1767), el músico Juan Pascual Valdivia, maestro de la Colegial de Olivares desde 1760 a 1811, tenía una gran cantidad de villancicos procedentes de la Catedral de Sevilla - algunos de ellos originales- que reutilizó y adaptó para la Capilla de Música de Olivares (Sevilla). Hoy en día el archivo de la Catedral de Sevilla no cuenta con ninguna obra en castellano de ningún maestro de capilla del siglo XVIII anterior a Antonio Ripa.¹⁹⁵

Las obras del maestro entre 1685 y 1709 Diego José de Salazar estuvieron muy bien consideradas y fueron del agrado del Cabildo catedralicio, a juzgar por las veces que los capitulares las mandaron volver a copiar y a interpretar. Las piezas que compuso Gaspar de Úbeda entre 1710 y 1724 debieron presentar alguna dificultad para los músicos y/ o los oídos del Cabildo catedralicio, ya que cuando este maestro estuvo enfermo en 1723, los señores capitulares acordaron rápidamente:

“(...) que echase el compás el más antiguo de los rac[ioner]os músicos, y que respecto a que las obras del maestro Salazar difunto, eran tan bien oídas de todos, y más fáciles para los músicos; mandó que la primera Lamentación del miércoles y jueves, y los Misereres se canten por las obras de dicho maestro Salazar, y que yo el infrascripto secretario lo hiciese así saber a la capilla de música, como con efecto lo ejecute así en esta tarde.”¹⁹⁶

Cuando Gaspar de Úbeda murió en febrero de 1724, el Cabildo ordenó que:

“(...) el señor canónigo penitenciario recoja todos los papeles de música que han quedado por muerte del maestro de capilla, y para las funciones que se siguen de Semana Santa encargue a Martín Cortés eche el compás y se canten las Lamentaciones y Misas del maestro Salazar.”¹⁹⁷

El mismo año de 1724 fue admitido Pedro Rabassa como maestro de capilla precisamente por el buen gusto y calidad musical de sus obras y en abril los sochantres de la Catedral de Sevilla reconocían que las obras que este maestro había enviado desde Valencia (entre ellas un *Miserere*) para que se interpretaran en la Catedral sevillana,

¹⁹⁵ Véase apartado sobre el repertorio conservado del s. XVIII (1700-1775) en este estudio.

¹⁹⁶ Se, AC 1723, sec I/ Leg. n° 98, p. 37v.

sobresalían por encima de las de casi una decena de maestro de capilla de otras catedrales españolas. En junio de ese año el organista José Muñoz de Monserrat y el racionero tenor más antiguo, Martín Cortés, propusieron en primer lugar para el magisterio de capilla a Pedro Rabassa por ser su composición “más suave y airosa”, en segundo al maestro de capilla de Jaén, en aquel tiempo Juan Manuel de la Puente y en tercero al de Astorga. Esta opinión la corroboraron muchos de los miembros del Cabildo, que dijeron que además “de lo que se había visto en las obras de D. Pedro Rabassa, era pública su fama y ser de los primeros maestros que hay en España”, además de que le acompañaban “las apreciables circunstancias de ser muy modesto y juicioso sacerdote y de un genio apacible.”¹⁹⁸

El Cabildo de la Catedral de Sevilla siempre alabó las obras del maestro Rabassa y también su buena actitud. Por ello le hizo algunas concesiones, como por ejemplo, en enero de 1727, le concedió la gracia de que se cantara una nueva composición suya el día del Dulce Nombre de Jesús por el tiempo de la voluntad del Cabildo porque “había parecido a todos los s[eño]res que habían asistido a la prueba, muy buena y devota”.¹⁹⁹ A comienzos de 1734 se concedió al maestro Pedro Rabassa una ayuda económica “para el traslado de los papeles de música en las fiestas solemnes y de otras muchas composiciones en música en que tenía dispendio, y más (...) con la nueva agregac[i]ón de los violinistas”.²⁰⁰

En 1745 el Cabildo encargó a Pedro Rabassa que copiara las obras musicales que se necesitaran y estuvieran deterioradas y éste encargó las copias de gran cantidad de piezas, entre las que había más de cincuenta salmos, muchos motetes, y una quincena de misas de los maestros Diego José de Salazar, Gaspar de Úbeda, Carlos Patiño, Alonso Xuárez y de él mismo.²⁰¹

Ese mismo año de 1745 el Cabildo también encargó a Pedro Rabassa que compusiera y copiara obras para dos órganos:

“Maestro de capilla componga sonatas p[ar]a los organistas p[ar]a cuando hayan de tocar los dos órganos a un tiempo. (...) p[ar]a que en aquellos días que está

¹⁹⁷ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n° 98, pp. 26v-27.

¹⁹⁸ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. n° 98, pp. 48v-49. Véase apartado sobre forma de acceso y nombramiento de Pedro Rabassa en este estudio.

¹⁹⁹ Se, AC 1727, sec. I/ Leg. n° 101, p. 13.

²⁰⁰ Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n° 108, p. 14.

²⁰¹ En el documento tan sólo aparece el apellido de los compositores: Salazar, Úbeda, Patiño y Xuárez. Véase *Informe del maestro de capilla Pedro Rabassa sobre el coste de unas copias de partichelas de música (1745)* en el apéndice documental de este estudio.

acordado se toquen los dos órganos, se puedan tocar los dos a un mismo tiempo. (...) acordó al maestro de capilla se le de papel de marquilla para los papeles que hiciere y copiar los de Salazar, y que al copista le pague su trabajo (...)”.²⁰²

Junto al maestro de capilla trabajaron en esta ocasión dos copistas de música: Francisco José de Morales y Francisco del Pozo. El primero servía desde hacía tiempo en la Catedral de Sevilla y vivía en Marchena (Sevilla), donde en 1748 fue a convalecer de una enfermedad.²⁰³ El segundo era religioso de San Agustín. Para uno de los dos, cuyo nombre no consta, pidió su nieta, María Plata, en 1753 una limosna al Cabildo porque “su abuelo, que trasladaba los villancicos al maestro de capilla” estaba agonizando y el Cabildo catedralicio concedió en esa ocasión 50 reales de ayuda.²⁰⁴

La opinión que manifestó el Cabildo hispalense sobre la obra del siguiente maestro de capilla, Francisco Soler, no fue favorable.²⁰⁵ Cabe recordar que los informes de Pedro Rabassa y José Muñoz de Monserrat señalaban a Juan Roldán como merecedor de dicha plaza, a pesar de lo cual, el Cabildo hispalense otorgó el puesto a Francisco Soler.²⁰⁶

En 1760 el Cabildo catedralicio consideró que los motetes del maestro Soler eran demasiado largos y le pidió brevedad en sus piezas musicales y en 1765 el tenor de la Capilla, Manuel de Cuesta, tuvo que componer los villancicos de Concepción, Navidad y Reyes por ausencia del maestro. Por ello el Cabildo le impuso una multa que después le fue perdonada. Sin embargo, no le concedió una ayuda económica para copiar los papeles de música del *Miserere* de ese año, por lo que Francisco Soler lo acortó.²⁰⁷ Entonces los miembros del Cabildo se enfadaron y pidieron que al día siguiente se cantase el del año anterior porque “casi no llegó a media hora”.²⁰⁸ Los señores capitulares llegaron incluso más lejos y también se quejaron de que la Capilla de Música cantaba siempre unas mismas Misas, Antífonas y Vísperas, e instaron a Francisco Soler a utilizar otros libros que había en el archivo de música catedralicio.

Tras desaparecer del archivo de música en 1765 tres Lamentaciones, un *Miserere* y un *Christus*, que el maestro Rabassa había compuesto en 1745, y después de varios

²⁰² Se, AC 1745, sec. I/ Leg. n° 116, pp. 33v y 36.

²⁰³ Se, AC 1745, sec. I/ Leg. n° 116, p. 64 y AC, 1748, sec. I/ Leg. n° 117, p. 60v.

²⁰⁴ Se, AC 1745, sec. I/ Leg. n° 116, p. 64 y AC, 1753, sec. I/ Leg. n° 121, p. 4.

²⁰⁵ De hecho no se conserva ninguna obra de Francisco Soler en el archivo capitular de Sevilla.

²⁰⁶ Véase apartado sobre las oposiciones al magisterio de capilla en este estudio.

²⁰⁷ Véase *Ayuda económica denegada por el Cabildo hispalense al maestro de capilla Francisco Soler para copiar unas partichelas de música y petición de Francisco Soler de instrumentos para poder tocar con la Capilla catedralicia sus composiciones (1766)* en el apéndice documental de este estudio.

²⁰⁸ Véase *Permiso concedido por el Cabildo hispalense al maestro de capilla Francisco Soler para componer villancicos y noticias sobre su Miserere (1766)* en el apéndice documental de este estudio.

problemas con el maestro interino Francisco Soler, el Cabildo de la Catedral de Sevilla ordenó que las llaves del archivo de música fueran custodiadas por el tenor Manuel de Cuesta.²⁰⁹ Probablemente no fue fácil para Francisco Soler ejercer el magisterio de capilla de forma interina cuando el anterior maestro Pedro Rabassa estaba jubilado pero seguía en boca de los miembros del Cabildo. Los maestros posteriores, Antonio Ripa desde 1768 y Domingo Arquimbau desde 1795 sí estuvieron bien considerados por el Cabildo.

El Coro de canto llano de la Catedral de Sevilla se centró en la interpretación del canto Gregoriano y en 1724 el Cabildo catedralicio pidió un informe sobre la necesidad de hacer Breviarios nuevos.²¹⁰ En 1736 se barnizaron los atriles de música y se hicieron libros nuevos. Entre ellos estaba un Oficio del patrocinio de San José que había compuesto el capellán de coro Juan de Castilla y otro que puso en canto el veintenero Juan Limón. Estas nuevas obras se habían cantado previamente en la sacristía de la Catedral hispalense y fueron aprobadas por el maestro de capilla y el primer organista.²¹¹

El repertorio que se interpretó en la Catedral de Sevilla también incluyó las obras de otros músicos catedralicios, como el veintenero Bartolomé Gascón y el organista 2º, José Blasco de Nebra. El Cabildo hispalense en 1740 y 1743, tras escuchar los informes favorables del maestro de capilla y organista, dio orden para que se incluyera en los libros de coro una misa puesta en canto por el veintenero Bartolomé Gascón.²¹²

El archivo musical también contó con un libro que contenía ocho misas compuestas por José Blasco de Nebra, segundo organista de la Catedral. Éste se lo entregó al maestro de capilla en 1758 con la intención de que se cantaran en las fiestas de “las segundas clases propias y de aparato y en las octavas de Asunción y Concepción”.²¹³

7.2.2. Obras donadas por otros músicos

²⁰⁹ Véase apartado sobre la jubilación de Pedro Rabassa y magisterio de Francisco Soler en este estudio.

²¹⁰ Se, AC 1724, sec. I/ Leg. nº 98, p. 26.

²¹¹ Se, AC 1736, sec. I/ Leg. nº 109, p. 123v.

²¹² Se, AC 1740, sec. I/ Leg. nº 112, p. 17 y AC 1743, sec. I/ Leg. nº 114, p. 39.

²¹³ Se, AC 1758, sec. I/ Leg. nº 125, p. 218. En el archivo de la Catedral de Sevilla se conservan hoy día cinco misas sin fechar a nombre de José de Nebra. Herminio González Barrionuevo, José Enrique

A finales de 1759, el renombrado maestro de la Capilla Real de Madrid y pariente del organista 2º de la Catedral de Sevilla, José de Nebra, regaló a la Catedral de Sevilla un libro de Vísperas para facistol que él mismo había compuesto.²¹⁴

“Leí una carta de D. Joseph de Nebra, vicemaestro y primer organista de la Capilla Real de S[u] M[ajestad], enviando un libro de Vísperas que había compuesto para facistol, para d[ich]a capilla, se admitió y se le dio las gracias.”²¹⁵

7.2.3. Obras adquiridas por el Cabildo sevillano

Además de las obras que los maestros de capilla componían para la Catedral hispalense, el Cabildo adquirió otras para su archivo a lo largo del siglo XVIII. En un auto capitular del año 1714, el Deán de la Catedral sevillana propuso que se compraran unos *Magnificat* que se vendían en Córdoba. Este pensaba que eran de “buena composición” y le consultó al maestro de capilla, Gaspar de Úbeda.²¹⁶ En 1731 el Cabildo elaboró un informe sobre los libros catedralicios que estaban maltratados y ese mismo año se incorporaron al archivo de música unos libros que el Cabildo había mandado traer de la Corte de Madrid; estos libros, que habían sido ofrecidos por un músico de la Corte de Madrid por 300 reales, contenían cinco misas de facistol de Giovanni Pierluigi da Palestrina a cuatro voces.²¹⁷

En 1739 se hicieron para la Catedral de Sevilla unos Salterios nuevos que no llevaban ni Preces ni Salmos de difuntos, así que al año siguiente el Cabildo pidió

Ayarra, Manuel Vázquez, *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla... op. cit.*, pp. 528-532. Quizás se trate de alguna de las misas que compuso José Blasco de Nebra.

²¹⁴ Según Dionisio Preciado, *Doce compositores aragoneses de tecla del s. XVIII. Biografías, estudio y transcripciones*, Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 35-42, el hijo de José Blasco de Nebra, organista de la Catedral de Sevilla, sería sobrino de los organistas aragoneses Nebra Mezquita. Para Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española... op. cit.*, p. 186, el parentesco entre ambas familias de organistas todavía no está determinado suficientemente, pero le parece lógico suponer que el sobrino de la familia Nebra Mezquita fuese el propio José Blasco de Nebra y no su hijo Manuel. En cualquier caso, parece ser que hubo algún tipo de relación familiar entre el organista de la Catedral de Sevilla, José Blasco de Nebra, y el vicemaestro de la Capilla Real de Madrid, José de Nebra. El envío de obras musicales podría explicarse con la siguiente hipótesis: el organista de Sevilla pudo haber enviado anteriormente un libro de Misas que compuso en 1758 a su pariente de la Capilla Real de Madrid y éste le correspondió con otro libro de composiciones.

²¹⁵ Se, AC 1759, sec. I/ Leg. nº 126, p. 183v.

²¹⁶ Se, AC 1714, sec. I/ Leg. nº 93, p. 38.

²¹⁷ Se, AC 1731, sec. I/ Leg. nº 105, pp. 154-155 y 215. El Cabildo de la Catedral de Plasencia también adquirió ese mismo año un libro con cinco misas a cuatro voces de P. L. da Palestrina por valor de 300 reales que le vendió Casiano López, sochantre de la Capilla Real de Madrid. José López Calo, *La música en la Catedral de Plasencia... op. cit.*, p. 89.

presupuesto para ver si se podían recomponer (añadiendo las Preces y los Salmos) en la ciudad de Amberes (Flandes).²¹⁸

7.3. Repertorio conservado de 1700-1775

Actualmente, el Archivo de la Catedral de Sevilla conserva una gran cantidad de música del siglo XVI, segunda mitad del siglo XVIII y siglo XIX. Sin embargo, la mayoría de la música que se compuso en el siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII se ha perdido. El número de obras en latín del período 1700-1775 conservado hoy en día el archivo catedralicio hispalense es muy superior al de obras en castellano, 207 frente a 23 obras. Las obras en castellano que se conservan son una veintena de villancicos del maestro Antonio Ripa y un villancico del tenor Manuel de Cuesta. De los maestros de capilla anteriores a Pedro Rabassa se conservan tan sólo una docena de obras de cada uno: Diego José de Salazar y Gaspar de Úbeda.²¹⁹ De Pedro Rabassa se conserva aproximadamente medio centenar.²²⁰ Antonio Ripa es el músico del siglo XVIII del que más obras se conservan en el archivo catedralicio hispalense.²²¹

El archivo de música de la Catedral de Sevilla contiene también algunas obras de otros músicos de la Capilla catedralicia en la época de Pedro Rabassa, como los organistas José Muñoz de Monserrat, José Blasco de Nebra y Juan Roldán; algunos cantores, como Manuel de Cuesta o José María Reinoso y varios maestros de seises, como [Manuel] Guifrida y Juan Páez (véase tabla 75).

²¹⁸ Se, AC 1739, sec. I/ Leg. n° 112, p. 12v y AC, 1740, sec. I/ Leg. n° 112, p. 20.

²¹⁹ En Pedro Rabassa, *Inventario de obras de música de Pedro Rabassa y varios compositores (1759)... op. cit.* (véase en apéndice documental) se reseñan 14 obras en latín de Diego José de Salazar de las cuales sólo tres coinciden con las que actualmente se conservan en el archivo catedralicio y 8 obras latinas de Gaspar de Úbeda que hoy día no se conservan en dicho archivo. Véase reproducción de este documento en el apéndice documental.

²²⁰ Es sorprendente el escaso número de obras de Pedro Rabassa que hoy en día se conservan en la Catedral de Sevilla, institución donde permaneció más de cuarenta años (1724-+1767) y desde donde su música más se difundió a otros centros (véase apartado sobre la catedral de Sevilla en capítulo VIII).

²²¹ Cuando Antonio Ripa llevaba casi una década en el cargo de maestro de capilla, ya se le contabilizaban cuarenta obras compuestas “voluntariamente”, además de las composiciones a las que le obligaba su cargo de maestro de capilla. Se, AC 1777, sec. I/ Leg. n° 140, pp. 133 y 197. José Enrique Ayarra Jarne, *La música en la Catedral de Sevilla... op. cit.*, p. 71.

Tabla 75. Repertorio compuesto por músicos de la Catedral de Sevilla en 1700-1775 y conservado en el archivo catedralicio.

Fuente: Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra Jarne y Manuel Vázquez, *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación musical de Andalucía, 1994, pp. 43-46, 334, 469, 520, 528-532, 540, 549-553, 576-599, 608-678, 687, 698-703 y 769-773.

Músico	Puesto	Obras en latín	Obras en castellano	Total
Diego José de Salazar	Maestro de capilla	12		12
Gaspar de Úbeda	Maestro de capilla	12		12
Pedro Rabassa	Maestro de capilla	43		43
Antonio Ripa	Maestro de capilla	126	22	148
Manuel Guifrida	Maestro de seises	2		2
Juan Páez	Maestro de seises	1		1
José Muñoz de Monserrat	Organista 1º	1		1
José Blasco de Nebra	Organista 2º	7		7
Juan Roldán	Organista 1º	2		2
Manuel de Cuesta	Tenor		1	1
José María Reinoso	Tenor	1		1

Capítulo VI.

Fiestas regias y celebraciones musicales en la Catedral hispalense durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)¹

El rey Felipe V se estableció en Sevilla junto con la familia real y la corte durante cinco años, desde 1729 a 1733.² Antes de su llegada a la ciudad hispalense, la corte salió de Madrid con destino a Badajoz el 7 de enero de 1729 para realizar dos enlaces matrimoniales entre las casas reales española y portuguesa.³ Estos formaban parte de un plan político para mejorar las relaciones con Inglaterra, país del que Portugal había sido aliado en la Guerra de Sucesión.⁴ Una vez realizados los matrimonios y transcurrido un mes desde su salida de Madrid, la corte puso rumbo hacia Sevilla. Algunos historiadores han justificado este viaje argumentando que tuvo como objetivo distraer al rey y mitigar sus crisis depresivas.⁵ Algún otro ha expuesto la hipótesis de que la familia real visitó esta ciudad y no otra debido a la importancia que tenía la Sociedad Médica de Sevilla en las investigaciones sobre musicoterapia⁶ y más recientemente se ha mostrado cómo la reina

¹ Presenté una versión preliminar de este capítulo en *Felipe V y su tiempo*. Rosa Isusi Fagoaga, “Fiestas regias y celebraciones musicales durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”, en Eliseo Serrano (ed.), *Felipe V y su tiempo. Actas del Congreso Internacional, Zaragoza, 15-19 de enero, 2001*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, vol. II, pp. 867-881.

² Los reyes visitaron diversas ciudades y localidades andaluzas. Cádiz (21 febrero-10 abril y verano de 1729) Castilblanco (febrero de 1730), Granada (marzo de 1730), Sierra Morena (junio de 1730), Cádiz (julio de 1730). Sobre aspectos históricos véase Henry Kamen, *Felipe V: el Rey que reinó dos veces*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 2000, pp. 207-234. Sobre la estancia de la Corte en Sevilla véase: Andrés Lordén, “Memorias testamentarias de un corregidor andaluz (El Rey Felipe V en Andalucía)”, *Archivo hispalense*, XXXVI, n.º 113 (1962), pp. 217-246; José F. Acedo Castilla, “Sevilla, capital y corte de Felipe V (1729-1733)”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n.º 18 (1990), pp. 133-143; J. Jurado Sánchez, “Los viajes reales en la Edad Moderna. La visita de Felipe V y su Corte a Badajoz y Andalucía”. *Historia Moderna*, vol. III, Córdoba, 1995; y José Morillas Alcázar, *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía: el traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*, Sevilla, Padilla Libros, 1996.

³ La doble boda tuvo lugar entre el príncipe de Asturias y la princesa de Portugal, M^a Bárbara de Braganza y la infanta María Ana Victoria (la primera esposa de Luis XV) con el heredero portugués, el príncipe de Brasil.

⁴ Véase apartado sobre el contexto histórico y político en la España del s. XVIII en la Introducción.

⁵ Antonio Domínguez Ortiz, “Andalucía en el s. XVIII”, en *Historia de Andalucía*, Barcelona, Planeta, 1981, t. VI, p. 59.

⁶ Jaime Tortella, “Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música”, en Eliseo Serrano (ed.), *Felipe V y su tiempo. Actas del Congreso Internacional, Zaragoza, 15-19 de enero, 2001*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, vol. II, 709-732.

Isabel de Farnesio quiso controlar mejor a Felipe V alejándolo de las influencias de la corte madrileña.⁷

Durante el quinquenio en que la familia real se estableció en Sevilla las artes y vida cultural de la ciudad fue intensa. La música estuvo presente en todo tipo de fiestas regias, actos oficiales, celebraciones religiosas dentro y fuera de la Catedral, en las diversiones reales y muy especialmente en las representaciones de ópera. La ciudad contaba con varias Capillas de Música, entre las que destacaba la catedralicia.⁸ Además los reyes viajaron a Andalucía con los músicos de la Capilla Real de Madrid. La presencia de la familia real y la corte en la Sevilla la convirtieron en una ciudad cortesana que alcanzó gran esplendor cultural y musical, pero que también vio mermadas las arcas de la ciudad.

1. Preparativos con motivo de la estancia real

A comienzos del mes de enero de 1729 llegó a Sevilla la primera noticia de la posible visita de los reyes a la ciudad. Esta noticia despertó gran expectación, ya que Sevilla no era visitada por la familia real desde hacía más de un siglo.⁹ El rey había aconsejado que no se hiciera ninguna demostración festiva especial en su entrada a la ciudad,¹⁰ pero la expresión de júbilo de la ciudad hacia Felipe V, al que había apoyado durante la Guerra de Sucesión, fue casi inevitable.

1.1. Preparativos del Cabildo municipal

El Cabildo municipal construyó una góndola para uso real, hizo unas llaves de la ciudad en plata, encargó trajes nuevos para sus miembros y escribanos, organizó fuegos de

⁷ Nicolás Morales, “Felipe V en Sevilla, una corte y una música itinerantes (1729-1733), en Nicolás Morales y Fernando Quiles (eds.), *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 271-299.

⁸ Las principales Capillas de Música en la Sevilla del s. XVIII eran: Catedral, Colegial de San Salvador y Parroquia de Santa Ana de Triana. Rosa Isusi Fagoaga, “El ceremonial urbano y las capillas musicales en Sevilla durante la primera mitad del s. XVIII”, comunicación presentada en *el Congreso Internacional Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna*, Valencia, 26-28 de mayo, 2000.

⁹ Otras visitas regias a Sevilla habían sido la de Carlos V en 1526 (con motivo de su boda con Isabel de Portugal), Felipe II en 1570 y Felipe IV en 1624. Aurora León, *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Sevilla, Diputación, 1990, p. 17.

¹⁰ “El Rey de ninguna manera quiere entrar con formalidad, ni ceremonia en esa ciudad”. Aurora León, *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real... op. cit.*, p. 20 y Henry Kamen, *Felipe V... op. cit.*, p. 207.

artificio para lanzarse desde la torre de la Giralda y aprobó la celebración de fiestas de toros y cañas con las que Sevilla conmemoraría la entrada de la familia real en la ciudad. También dispuso que los reyes fueran recibidos con salvas y cañonazos procedentes de los barcos anclados en el río Guadalquivir y ordenó montar dos tablados para que los músicos pudieran tocar ante el cortejo real. Las parroquias y conventos de toda la ciudad fueron avisadas para que hicieran sonar sus campanas. El Tribunal de la Inquisición adornó la fachada del castillo de San Jorge con ricas colgaduras y la imagen de la Inmaculada flanqueada por los retratos de Felipe V e Isabel de Farnesio.¹¹

1. 2. Preparativos del Cabildo eclesiástico

Cuando el Cabildo catedralicio tuvo noticia de la posible visita de la familia real a Sevilla, comenzó a preparar todo para las principales celebraciones religiosas que tendrían lugar en la ciudad y muy especialmente las que tendrían lugar en la Catedral hispalense.

Los señores capitulares decidieron adelantar las reparaciones que se efectuaban en el órgano de la Catedral, terminar las nuevas campanas que se fabricaban para la Giralda y hacer las reparaciones necesarias en la torre para que se pudieran lanzar desde allí los fuegos artificiales que celebrarían la entrada regia. Además, el Cabildo dispuso cómo colocar dentro de la catedral las colgaduras de las grandes solemnidades, revisó las vestiduras de los canónigos, mandó hacer trajes nuevos para los seises y colegiales, preparó todo lo necesario en caso de que los reyes asistieran a los Oficios Divinos de Semana Santa y también dispuso que se montaran las nuevas urnas -ya terminadas- para albergar el cuerpo incorrupto de San Fernando.

Las celebraciones más solemnes serían acompañadas por las voces y los instrumentos de la Capilla musical catedralicia. Por ello, el Cabildo catedralicio encargó al protector de la Capilla de Música que con ayuda del maestro de capilla hiciera un informe sobre el estado de las voces y los instrumentos con los que contaba la catedral. Pedro Rabassa ya había notificado al Cabildo pocos años antes (1726) las voces que la Capilla de Música precisaba¹² y concretamente en 1729 el maestro Rabassa opinó que dos de los seises

¹¹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. I, pp. 197-212.

¹² Se, AC 1726, sec. I/ Leg. n.º 100, pp. 136v-137. Ese año de 1726 se encargó al tenor de la Capilla José Bádenes que marchara de viaje a Portugal en busca de músicos, especialmente contraltos y tenores.

no servían para cantar. Ante la proximidad de la llegada de los reyes, no se buscaron músicos de fuera, sino que el Cabildo catedralicio acordó que se llamara a “los mejores que se hallaren en las capillas extravagantes de esta ciudad”.¹³ Únicamente, y tras varias votaciones, ingresó en la Capilla de Música un cantor con voz de contralto.¹⁴ Respecto a los dos seises con pocas aptitudes musicales, se acordó que “se mantuvieran por razón de los bailes, por estar próxima la octava del Corpus”.¹⁵

El maestro de capilla era el encargado de componer toda la música polifónica, tanto en latín como en castellano, que se interpretaba en la Catedral de Sevilla. Los textos de las obras en castellano solían imprimirse para que se pudieran leer durante su interpretación musical. A principios del mes de diciembre del año 1729, el Cabildo catedralicio acordó que mientras la Corte estuviera en la ciudad se imprimieran un mayor número de pliegos de villancicos y para ello aumentó el dinero destinado de 300 a 400 reales.¹⁶

2. Entrada de los reyes en la ciudad de Sevilla

La entrada de los reyes en Sevilla tuvo lugar el 3 de febrero de 1729 y fue anunciada por salvas, cañonazos y redobles de campanas que se escucharon en toda la ciudad (véase lámina 11). En la torre de la Giralda se situaron clarines y ministriles de caña¹⁷ y tras las salvas, los músicos situados en el balcón de la Puerta de Triana, interpretaron bellas melodías al paso de las carrozas. El cortejo real se dirigió hacia el Alcázar para alojarse “entre los vítores de la multitud y la sonora música de instrumentos en que se alternaban liras, tiorbas y violines y en el arco de la Platería resonaron los ecos de otra música de melodía acorde”.¹⁸ Los instrumentos, especialmente de cuerda, situados en los dos tablados montados por el Cabildo municipal, “daban alegres consonancias muchos y variados

¹³ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n.º 103, p. 21v.

¹⁴ Este cantor fue José Hinojosa, que ingresó como contralto de segundo coro. Se, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro n.º 333, p. 374v.

¹⁵ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n.º 103, p. 91.

¹⁶ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n.º 103, p. 191. Tras la partida de la Corte de la ciudad hispalense el dinero destinado a su impresión volvió a ser de 300 reales. Se, AC 1734, sec. I/ Leg. n.º 108, pp. 441v-442. En el auto capitular no refleja la cantidad de pliegos de villancicos que se imprimían.

¹⁷ Como se había hecho en alguna otra ocasión, como por ejemplo, en las noches de San Pedro (29 de junio).

¹⁸ Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seglares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla que comprende la olimpiada o lustro de la corte en ella,...* op. cit., p. 63.

instrumentos de cuerda”. También la Capilla de Música catedralicia participó en la entrada, en las luminarias y fuegos artificiales que tuvieron lugar.

Lámina 11. Entrada de los Reyes en la ciudad de Sevilla en 1729.

Fuente: Pedro Tortolero, “Entrada de Nuestro Católico Monarca el S. D. Felipe V y su Real Familia y Comitiva en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, el día 3 de febrero de 1729.” Grabado. Sevilla, Biblioteca de la Universidad. BUS A Cajón 4/33.



La familia real llevó consigo a Sevilla en su séquito gran cantidad de cortesanos, 636 criados y ministros. Todos los servicios de los reyes quedaron atendidos, ya que junto a ellos llegaron desde sangradores y cirujanos, barrenderos, carpinteros, cocheros, dos pintores de cámara y veintisiete músicos de la Capilla Real de Madrid. Entre los miembros de esta Capilla Real se encontraban músicos extranjeros tan destacados como Domenico Scarlatti, maestro de clave de la princesa M^a Bárbara; Phelipe Falconi, maestro y director de las obras de música italianas;¹⁹ algunos miembros de destacadas dinastías de músicos españoles, como José Literes [Sánchez], hijo del célebre Antonio Literes [Carrión]; dos cantores italianos Justino Pirochi y Sebastián Nalduchi, que años antes habían formado

¹⁹ Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton, University Press, 1953. Edición española: Madrid, Alianza, 1985, pp. 75-80. Este autor destaca que los primeros años que pasó Domenico Scarlatti en España fueron decisivos y “a partir de ese momento se convertiría en un músico español”. Begoña Lolo Herranz, “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)”, *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 132, destaca la importancia política del músico por encima de su calidad como artista aunque considera los años de su magisterio decisivos para el asentamiento de la música italiana en España.

parte de la Capilla de Música de la Catedral sevillana; Manuel de Herrerías, que se había intentado entrar en la capilla catedralicia sevillana en 1716; y Gerónimo Bartoluchi, que años más tarde, en 1741, estuvo interesado en ingresar en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla (véase tabla 76).

Tabla 76. Miembros de la Real Capilla que viajaron con la Corte de Felipe V a Sevilla (1729-1733).²⁰

Fuente: Seam, Lorenzo Bautista Zúñiga, *Grandezas con que la ínclita y amorosa M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla...op. cit.* Sección XIII, Papeles importantes, s. XVIII, t. 7, p. 316. Elaboración propia.

Músico	Voz/ instrumento	Años como músico en la Capilla Real de Madrid
Alberich, Bernardo	Violón	ca. 1734-1743. ²¹
Alonso, Andrés	Entonador	
Alzate, José	[Tenor]	ca. 1724. ²²
Baier, Mateo	Violín	ca. 1724. ²³
Bartoluchi, Gerónimo	[Tiple]	1724-1742. ²⁴
Boyens [Voyene], Claudio	Oboe	ca. 1734-1743. ²⁵
Buchet, Luis	[Oboe]	ca. 1734-1743. ²⁶
[Liborna] Echevarría, Pedro	Afinador y organero	1724-1756. ²⁷

²⁰ Los nombres de los veintisiete músicos de la Capilla Real que viajaron con la Familia Real a Sevilla aparecen en el manuscrito de *Grandezas con que la ínclita... op. cit.*, p. 316. de Lorenzo Bautista de Zúñiga. Andrés Moreno Mengíbar (*Sevilla y la ópera en el s. XVIII*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1995, pp. 21-22) reseña la lista con los nombres de los veintisiete músicos y la amplia parcialmente identificando el puesto de algunos de ellos. En esta tabla presento los nombres de los músicos, el puesto que ocuparon, los años que estuvieron en la Capilla Real y los datos actualizados sobre su biografía. Véase también las tablas con los músicos realizadas sobre fuentes conservadas en el Archivo General de Palacio en Madrid en el estudio de Nicolás Morales, “Felipe V en Sevilla, una corte y una música itinerantes (1729-1733)...*op. cit.* pp. 273 y 282.

²¹ Su nombre aparece en una *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla de su Magd. por sus nombres, ocupaciones y sueldo que gozan al año por ella desde primero de enero de 1734 hasta fin de diciembre de 1743*. Archivo del Real Palacio, Legajo 3.236, estudiado por José Subirá, *Temas Musicales Madrileños*, Madrid, C.S.I.C., 1971, pp. 222-225.

²² Formó parte de la Capilla Real de San Ildefonso desde 1721 y pasó a la Capilla Real tras la disolución de la Capilla de San Ildefonso en 1724. Begoña Lolo Herranz, *La Música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1988, p. 46.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ingresó en la Real Capilla en 1724 procedente de Italia. Begoña Lolo Herranz, *La Música en la Real Capilla de Madrid... op. cit.*, p. 47. En 1741 se ofreció a ingresar en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla por 13.000 reales. Se, AC 1741, sec. I/ Leg. n.º 113, p. 87; y en 1742 pasó a la Iglesia de Toledo. *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla... op. cit.*

²⁵ Actuó como instrumentista supernumerario en 1729 y fue nombrado en 1731. B. Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Capilla Real desde 1701 hasta 1749”... *op. cit.*, pp. 93-97. Su nombre aparece en una *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla... op. cit.*

²⁶ Actuó como instrumentista supernumerario en 1729 y fue nombrado en 1732. B. Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Capilla Real desde 1701 hasta 1749”... *op. cit.*, pp. 93-97. Su nombre aparece en una *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla... op. cit.*

²⁷ Nombrado organero de la Capilla Real de Madrid en 1724, año del fallecimiento de su padre, organero del mismo nombre. Construyó algunos para diversas catedrales e iglesias españolas, entre ellas las de: Salamanca, León, Oviedo, Toledo, Segovia y falleció en Madrid en 1771. “Liborna Echevarría, Pedro”, *Diccionario de la*

Esterlich [Esterlik], Pedro	Violón	ca. 1734-1743. ²⁸
Facco, Jacome [Giacomo]	Violín	1720-+1753. ²⁹
Facco, Pablo	Violín	ca. 1756-+1769. ³⁰
Falconi, Phelipe	[Maestro de capilla]	1724-1738. ³¹
Ferrari, José	[Bajo]	1724-¿. ³²
Galicani, José	Contralto	[a. 1729]-+1771. ³³
Herrerías, Manuel	Tiple	ca. 1715-ca. 1743. ³⁴
Lana, Diego	Órgano	[a. 1729]-+1736. ³⁵
Literes [Sánchez], José	Violón	¿-+1746. ³⁶
Loritta, Antonio	[Bajón?]	a. 1715-¿. ³⁷

música española e hispanoamericana... op. cit., v. VI, p. 909. Permanecía en el puesto de organero de la Real Capilla en 1756. Mn, Ms. 14018/9.

²⁸ Su nombre aparece en una *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla...op. cit.*

²⁹ Compositor y violinista italiano, nacido en Marsango (Padua) en 1676. Estuvo al servicio de la influyente familia Spinola en Venecia y en Sicilia y tras la Guerra de Sucesión española y el abandono de Sicilia por parte de España, se trasladó con dicha familia a Madrid. Ingresó en la Capilla Real de Madrid por concurso realizado en abril de 1720 y fue maestro de los infantes Luis y Carlos de Borbón. Gozó de gran prestigio entre sus contemporáneos y compuso numerosas obras de música teatral, entre las que destaca la zarzuela *Amor es todo invención*, *Júpiter y Amphitrión*, que es “la más antigua partitura teatral de un italiano conservada en España”. Estuvo al servicio de la Capilla Real de Madrid hasta su muerte en 1753. Anibal Cetrangolo, “Facco, Giacomo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana...op. cit.*, t. IV, pp. 876-879.

³⁰ Posiblemente ingresara en la Capilla Real con anterioridad a 1756. Mn, Ms. 14018/9. Hijo del compositor y violinista de la Capilla Real de Madrid Giacomo Facco. Falleció en Madrid en 1769. Anibal Cetrangolo, “Facco, Giacomo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana... op. cit.*, t. IV, p. 879.

³¹ Músico italiano nacido en Roma ca. 1650, que fue requerido por la reina Isabel de Farnesio en el año 1721 para hacerse cargo del magisterio de la Real Capilla de La Granja de San Ildefonso hasta su disolución en 1724. Entonces fue nombrado maestro de capilla de la Capilla Real de Madrid, puesto que ya ocupaba José de Torres, con la obligación de suplir a éste en sus ausencias y enfermedades. Gozó del favor real hasta su muerte en 1738, “en clara contradicción con la valía de su música, escasamente interesante”. Begoña Lolo, “Falconi, Phelipe”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana... op. cit.*, t. IV, p. 893.

³² Formaba parte de la Capilla de San Ildefonso de Madrid en 1724 y pasó ese mismo año a la Capilla Real de Madrid. Begoña Lolo Herranz, *La Música en la Real Capilla de Madrid... op. cit.*, p. 47.

³³ José Subirá, “Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)”... *op. cit.*, p. 217.

³⁴ Su nombre aparece en los *Componentes y Nóminas de la Real Capilla de Madrid del mes de marzo de 1715*. Narciso Hergueta, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por...*, capellán de altar, Madrid, 1898. Ms. conservado en la Biblioteca de Loyola. Citado por Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española.4. S. XVIII... op. cit.*, p. 32 y en la *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla... op. cit.* En 1716 se interesó en un puesto de la capilla hispalense (véase capítulo III de este estudio).

³⁵ Durante los años 1728-1734 estrenó en Madrid varias comedias y zarzuelas musicales. M^a Encina Cortizo, “Lana, Diego”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana... op. cit.*, t. VI, p. 732. En Mn se conserva un impreso con la letra de un Oratorio que se representó en el Convento de San Francisco de Sevilla el 17 de agosto de 1732. Mn, VE/1327-11. M^a Cristina Guillén e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX... op. cit.*, p. 130. Falleció el 22 de marzo de 1736. José Subirá, *Temas Musicales Madrileños... op. cit.*, p. 223.

³⁶ Hijo del primer matrimonio del músico Antonio Literes Carrión. Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española.4. S. XVIII...op. cit.*, p. 45. Murió en 1746 y fue enterrado en la Parroquia de San Martín de Madrid el 26 de septiembre de ese mismo año. José Subirá, “Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)”, *Anuario Musical*, XIII, (1958).

³⁷ Existen noticias sobre un músico bajón llamado Antonio Loresta miembro de la Real Capilla ca. 1715 que pudiera ser la misma persona. *Componentes y Nóminas de la Real Capilla de Madrid del mes de marzo de 1715*. Narciso Hergueta, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M.,...op. cit.* Andrés Moreno Mengibar (*Sevilla y la ópera en el s. XVIII...op. cit.*, p. 22) sugiere que podría tratarse de un error ortográfico y que

Mantelli, Vicente	Clarín	1726-+1748. ³⁸
Nalducci, Sebastián	[Tiple]	1720-1744. ³⁹
Perelli, Cosme	Violín	ca. 1729-ca. 1756. ⁴⁰
Pirochi, Justino	[Tiple]	1720-1732. ⁴¹
Rafa, Antonio	Violín	ca. 1734-1743. ⁴²
Rapacholi, Juan	Tiple	¿-1742. ⁴³
Richo, Domingo	¿	
Scarlatti, Domenico	[Maestro de clave de la princesa M ^a Bárbara]	1729-+1757. ⁴⁴
Terri, Gabriel	Violín	[ca. 1729]-+1771. ⁴⁵

3. Fiestas regias y celebraciones musicales

3.1. Actos oficiales

A lo largo del lustro de estancia en Sevilla se sucedieron una serie de acontecimientos cortesanos y una gran cantidad de celebraciones y festejos para la familia real en los que la música fue de vital importancia. Por ejemplo, el día 5 de febrero de 1729 por la tarde la familia real acudió a la Catedral hispalense y su visita se vio rodeada de una gran solemnidad. El cortejo real y las autoridades entraron en el templo y la Capilla de Música catedralicia cantó un *Te Deum*.⁴⁶ Esta estuvo reforzada con “instrumentos de cuerda

podría tratarse Antonio Literes [Carrión]. Yo creo que no ha habido error ortográfico porque el apellido de José de “Literes” aparece perfectamente escrito y legible al igual que el de Antonio “Lorita”.

³⁸ B. Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas extranjeros en la Capilla Real...” *op. cit.*, pp. 93-97. Su nombre aparece en una *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla de su Magd.... op. cit.* y en *Fallecimientos de diferentes individuos músicos de la Rl. Capilla desde el año 1747*. Madrid, Archivo Real Palacio, Legajo 3236, estudiado por José Subirá, *Temas Musicales Madrileños... op. cit.*, p. 225.

³⁹ Natural de Capodimonte en Italia, estuvo en San Nicolás de Alicante y la catedral de Córdoba antes de ingresar en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla donde estuvo desde 1717 a 1720. Durante unos meses fue a Portugal e ingresó en julio en la capilla real de Madrid. Fue testamentario de P. Falconi y murió en Madrid en 1744 (véase biografía ampliada en el apéndice de este estudio).

⁴⁰ Su nombre no aparece en la relación de músicos de la Capilla Real de Madrid ca. 1734-1743 pero permanecía como músico en dicha capilla ca. 1756. Mn, Ms. 14018/9.

⁴¹ Natural de Chieti (Nápoles), estuvo en San Nicolás de Alicante y la catedral de Córdoba antes de ingresar en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla donde estuvo desde 1717 a 1720. Durante unos meses fue a Portugal e ingresó en julio en la capilla real de Madrid. Murió en Sevilla en 1732 (véase biografía ampliada en el apéndice de este estudio).

⁴² Su nombre aparece en una *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capillaop. cit.*

⁴³ Jubilado el 24 de enero de 1742 con medio sueldo. *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla....op. cit.*

⁴⁴ Estuvo al servicio de la princesa M^a Bárbara en Lisboa y llegó a España en 1729. Permaneció como maestro de clave de la princesa hasta su muerte en 1757. José Subirá, “Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)”...*op. cit.*, p. 214 y Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti...op. cit.*

⁴⁵ José Subirá, “Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)”...*op. cit.*, p.217.

⁴⁶ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n^o 103, p. 37. El *Te Deum* se acompañó de los dos órganos, según Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seglares... op. cit.*, pp. 69-70.

y ministriles que asisten de fuera a las funciones de ingreso solemne de SSMM en la Santa Iglesia, noches de luminarias y tarde que llegaron SSMM a esta ciudad”.⁴⁷ Tras rezar ante la Virgen de los Reyes y contemplar el cuerpo incorrupto de San Fernando, pasaron a visitar la capilla de la Virgen de la Antigua y posteriormente regresaron al Real Alcázar. Este pequeño recorrido, sujeto por su carácter oficial al rígido protocolo, no había permitido a la Familia Real admirar los numerosos tesoros artísticos del templo y para ello volvieron el día 13 de febrero. Ese día en el coro, los seises bailaron para los reyes, que elogiaron su habilidad y se rieron con su gracejo.⁴⁸

Sin embargo, también hubo otras celebraciones oficiales en las que parece que hubiera música. Por ejemplo, los días 4 y 5 de febrero tuvo lugar el acto del besamanos a Sus Majestades y para ello el Cabildo catedralicio se dirigió al Alcázar. Los canónigos, precedidos de los pertigueros con sus togas y pértigas, salieron de la Catedral vestidos con manteos y bonetes en orden de antigüedad y los racioneros músicos no asistieron al Besamanos.⁴⁹ En los días sucesivos realizaron la misma ceremonia del Besamanos los miembros de la Audiencia. Otras ocasiones en que se celebró esta ceremonia fueron: la celebración del santo del rey y del infante Felipe en 1729; el nacimiento de la infanta M^a Antonia Fernanda en noviembre de ese mismo año; el día de año nuevo de 1731 y la llegada del infante Carlos a tierras italianas en octubre de 1731.

La familia real viajó a Cádiz durante dos meses y regresaron a la ciudad hispalense el 10 de abril de 1729 donde de nuevo fueron recibidos con “los repiques, salvas y orquestas de música”.⁵⁰

3.2. Fiestas religiosas

Ante la asistencia de la familia real y la gran concurrencia de personas a las celebraciones de la Semana Santa de 1729, el Cabildo catedralicio mandó construir una tribuna y la Capilla de Música tuvo que cambiar su lugar habitual de colocación en el

⁴⁷ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n° 103, p. 37.

⁴⁸ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. 1., p. 200.

⁴⁹ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n° 103, p. 21v.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 202.

coro.⁵¹ Ese Miércoles Santo los reyes fueron por la mañana a la misa pontifical celebrada por el arzobispo de Sevilla, se situaron en una tribuna instalada junto al altar mayor y desde allí contemplaron una antigua ceremonia de la liturgia isidoriana y el ‘rompimiento del velo’. Tras la misa y la ceremonia, llamada de ‘la señá’, en la que se tremolaba el sagrado estandarte de la Cruz, la Capilla de Música cantó el himno *Vexilla Regis*. A la caída de la tarde, la familia real asistió al Oficio de Tinieblas, durante el cual -y al tiempo que se rezaban los salmos penitenciales- se iban apagando las doce velas colocadas junto a las imágenes de los apóstoles, quedando sólo un cirio que iluminaba a la Virgen. Después la Capilla de Música catedralicia cantó el *Miserere*.

El Jueves Santo los reyes volvieron a la Catedral hispalense para asistir a los Divinos Oficios y por la tarde al desfile de las cofradías del Gran Poder, Jesús de las Tres Caídas, la Oración en el Huerto, la Humildad de Cristo y Jesús de la Vera Cruz. Tras las Tinieblas y el *Miserere* cantado de Jueves Santo, la Corte se retiró al Real Alcázar.

El Viernes Santo los reyes acudieron de nuevo a la celebración de los Oficios, que estuvieron a cargo del arzobispo de Sevilla y a la adoración del *Lignum Crucis*. Por la tarde, presenciaron el paso de seis cofradías entre las que estaba el Sagrado Entierro de Jesucristo y María Santísima de Villaviciosa de la capilla de Monte Calvario. Felipe V era hermano mayor de esta última, tal y como antes lo había sido el rey Fernando III (San Fernando).⁵²

El rey Felipe V asistió a una *Salve* que se cantó en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral sevillana el 19 de abril de 1729.⁵³ La mañana del 25 de abril el rey celebró en la Catedral hispalense la solemne profesión de los caballeros de la orden de *Sancti Spiritus*. El Deán dijo misa y la Capilla de Música cantó el Himno *Veni, creator Spiritus*, acompañada por órgano, timbales, clarines y oboes, entre otros instrumentos. Tras la música se leyeron las constituciones de la orden de *Sancti Spiritus* y prestaron juramento los seis candidatos, entre ellos el infante Carlos y miembros destacados de la nobleza

⁵¹ En 1729 salió fuera del coro para cantar el *Miserere* y en 1731 por Semana Santa volvió el coro adentro y se puso un mayor número de sillas por los mismos motivos. Al año siguiente, la Capilla de Música cantó en los púlpitos y puerta del altar mayor porque allí tenía un poco más de sitio. Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n ° 103, p. 70v.

⁵² Probablemente sea esta la causa de que se conserve documentación detallada del desfile de esta cofradía ante la familia real en la Semana Santa de 1729, como apunta Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ciudad y corte (1729-1733)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1994, p. 101.

⁵³ En las actas Capitulares de 1730 y 1731 se les recuerda a los músicos la obligación de asistir a la misa y la *Salve* en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Se, AC 1730, sec. I/ Leg. n ° 104, p. 31v y AC 1731, sec. I/ Leg. n ° 105, p. 27.

sevillana, como los duques de Osuna, de Arcos y el conde de Santisteban. En esta ceremonia de origen francés el rey actuó en representación del Gran Maestro, el rey de Francia, y su embajador, el Marqués de Branchas, fue el padrino invitado por la corte.⁵⁴

La Capilla Real de la Catedral de Sevilla fue uno de los espacios donde tuvieron lugar las conmemoraciones de gran envergadura.⁵⁵ Todos los años durante el mes de mayo se solía celebrar en ella la festividad de San Fernando.⁵⁶ En Sevilla esta festividad (30 de mayo) cobraba un significado adicional, porque había sido Fernando III el rey que reconquistó la ciudad. Esta festividad cobró una solemnidad especial en 1729 al estar presente en la ciudad la familia real y al haberse fabricado unas nuevas urnas de plata para preservar al Santo.⁵⁷ En el mes de mayo se realizó la procesión de traslación del cuerpo incorrupto de San Fernando a las urnas de plata.⁵⁸ Otra procesión semejante había tenido lugar en 1671 con motivo de la beatificación de Fernando III.

El rey nombró a las personas que debían llevar las varas del palio que iría en la procesión detrás de la urna y señaló que los miembros de la Corte irían detrás del rey como en el Corpus de Madrid. Esta disposición causó un profundo malestar en los miembros del Cabildo municipal ya que se les asignó su lugar detrás de los representantes eclesiásticos. Los miembros del Cabildo municipal pidieron que se les asignase el puesto preferente sobre el resto de las instituciones tal y como tenían asignado en otras procesiones. No accedió a esto el rey, pero condescendió en su petición de llevar el palio. También llegaron al rey las protestas de la Hermandad de San Mateo, cofradía de los maestros de sastres, por el lugar que se les había asignado junto al resto de cofradías. Alegaban que San Fernando fue

⁵⁴ Lorenzo Bautista Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, pp. 90-92 y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. 1, p.204. Según Aurora León, *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real... op. cit.*, p. 102: "Jamás la ciudad había presenciado una función regia importada de Francia, lo que hizo acudir a la muchedumbre en masa a deleitarse en tal novedad y a contemplar en la tribuna, especialmente dispuesta para el resto de la Familia Real, a la Reina, Princesa e Infante Don Felipe, sentados en sillas de tela de plata. El pueblo quedará fascinado con la solemne armonía del órgano, timbales, clarines, oboes y otros instrumentos musicales que le deleitan los sentidos."

⁵⁵ Véase apartado sobre la actividad musical en la Catedral de Sevilla en el capítulo V de este estudio.

⁵⁶ Se, *Libro de Gasto en Fiestas [1728-1737]... op. cit.* No aparece constancia de esta celebración en los años 1728, 1729 y 1732.

⁵⁷ En el año de su llegada a Sevilla, Felipe V había concedido una ayuda económica de 4.000 pesos para las nuevas urnas y 2.000 para la corona, cetro y vestido.

⁵⁸ Véase apartado sobre la fiesta de traslación del cuerpo de San Fernando en el capítulo V.

miembro de la Hermandad y que en otras procesiones habían gozado de ciertos privilegios, pero el rey no accedió a sus peticiones.⁵⁹

El domingo 8 de mayo el Arzobispo reunió en la Capilla Real a las autoridades eclesiásticas para reconocer el cuerpo de San Fernando. El día 12 del mismo mes, el cuerpo del Santo se trasladó con los nuevos adornos y vestiduras a la urna de cristal para ser expuesta al día siguiente en la Capilla Real. Desde la víspera, el 11 de mayo, el Altar Mayor se adornó con aparato de 1ª clase y la Capilla de la Virgen de la Antigua con colgaduras de seda.⁶⁰ El 11 de mayo por la mañana, las campanas de la Giralda comenzaron sus toques que fueron secundados por las campanas de todas las parroquias y conventos de la ciudad y por la noche se pusieron luminarias y se lanzaron fuegos artificiales. Tuvo lugar una misa pontifical en la que se cantó un villancico después de la Epístola y otro al Ofertorio, para finalizar con un motete en verso y una oración al Santo. Posteriormente, el cuerpo de San Fernando quedó expuesto a la pública veneración turnándose los veinteneros y capellanes “acompañados de la música de la catedral” para cantarle Vísperas “con aparato de [día de] 1ª clase”, himnos y salmos.⁶¹ La ciudad hispalense adornó sus balcones y limpió sus calles para la ocasión. En la Catedral sevillana se prepararon vestidos nuevos para los seises que bailaron las danzas que solían hacer en la fiesta de Corpus Christi ⁶² (véase lámina 12).

⁵⁹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. 1, p. 208.

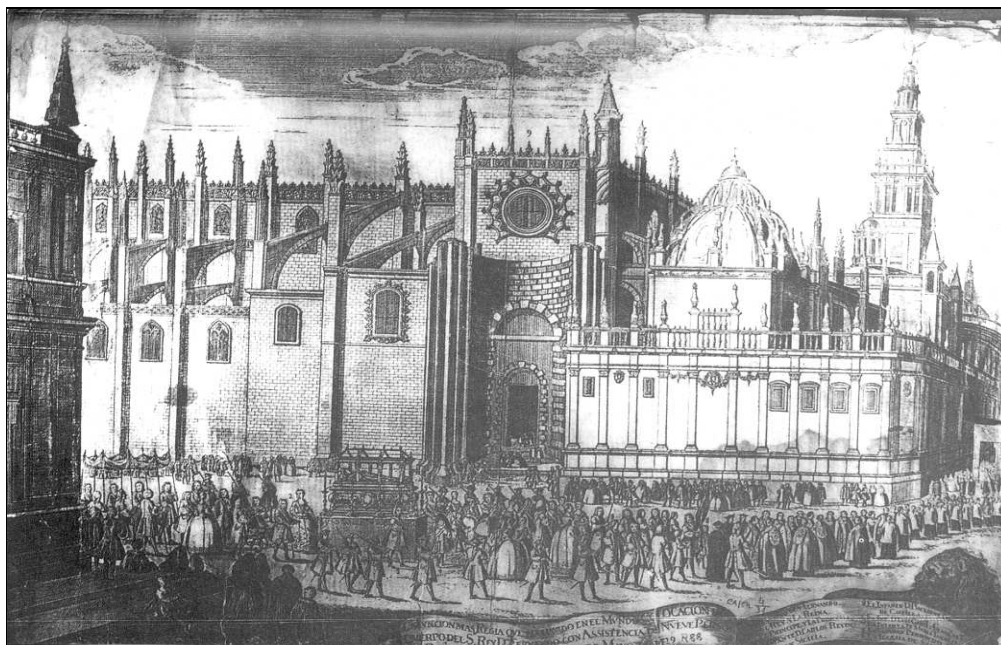
⁶⁰ Ana Gloria Sánchez Redondo, *Sevilla ciudad y corte (1729-1733)...op. cit.*, pp. 108-114.

⁶¹ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n.º 103, p. 50 y *Libro de Gastos en Fiestas ...op. cit.*, 1729. Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, p. 206 y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 206.

⁶² Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n.º 103, p. 91.

Lámina 12. Fiesta de colocación del cuerpo de San Fernando en Sevilla (1729).

Fuente: Anónimo, *La función más regia que ha habido en el mundo. Colocación del Cuerpo del Sto. Rey Dn. Fernando con asistencia de nueve personas reales en Sevilla el día 1 de mayo del año de 1729*. Grabado. Sevilla, Biblioteca de la Universidad. BUS A Cajón 4/31.



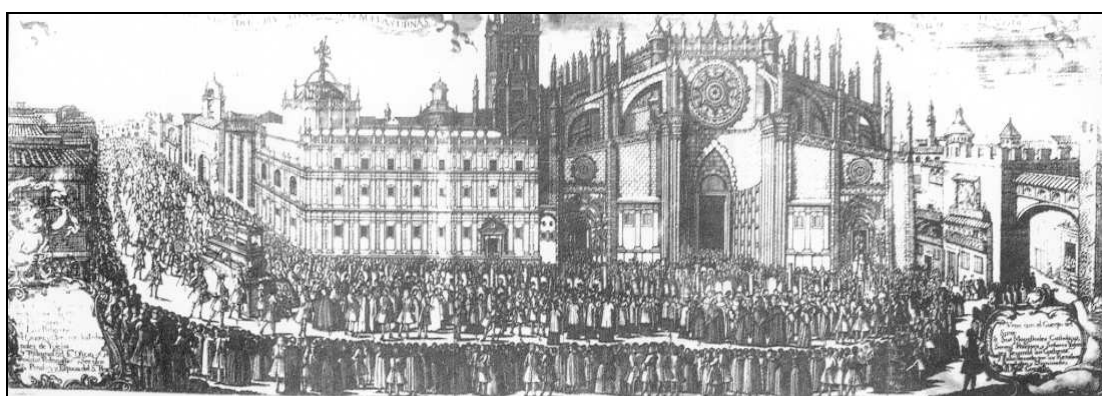
La fiesta culminó el día 14 de mayo de 1729 en el que por la mañana los reyes asistieron a los Oficios correspondientes en la Catedral hispalense y después la urna fue trasladada en procesión desde la Capilla Real a la Capilla Mayor, donde el Arzobispo celebró misa pontifical. A las seis de la tarde, las campanas de la Giralda y las de las parroquias de la ciudad anunciaron la salida de la procesión alrededor de la Catedral.⁶³ Esta iba encabezada, al igual que en el Corpus Christi, por los gigantes y la Tarasca. Les seguían las cofradías, representantes conventuales, clérigos de las parroquias, y capellanes de la Catedral. Después, varios duques y sus hijos llevando el pendón y la espada de San Fernando. A continuación y precediendo a la urna, se situó la Capilla de Música catedralicia. De la urna salían ocho cintas de oro que llevaban en sus manos el rey, la reina, los príncipes Fernando y M^a Bárbara, los infantes Carlos, Felipe y los pequeños Luis y M^a Teresa. Tras ellos marchaban los miembros de la corte, el Cabildo municipal, y el Tribunal

⁶³ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, pp. 206-209.

de la Inquisición. Cerraba la procesión el Arzobispo, las dignidades eclesiásticas y los guardias de Corps (véase lámina 12). Finalizada la procesión sobre las nueve de la noche, el cuerpo de San Fernando quedó expuesto a la adoración pública durante varios días.⁶⁴

Lámina 13. Fiesta de traslación del cuerpo de San Fernando en Sevilla (1729).

Fuente: Pedro Tortolero, *Procesión General a la Traslación del Cuerpo del Sto. Rey Dn. Fernando, a las nuevas urnas en el día 14 de mayo del año de 1729*. Grabado. Sevilla, Biblioteca de la Universidad. BUS A Cajón 4/34.



Otra celebración sevillana acompañada con la música catedralicia en la que probablemente estuvo presente la familia real fue la de las honras fúnebres por uno de los médicos del rey celebradas el 27 octubre de 1729 en el convento de San Francisco.⁶⁵

La ciudad celebró con júbilo el nacimiento de la infanta M^a Antonia Fernanda en Sevilla. El rey había ordenado el comienzo de las rogativas el día de la festividad de San Pedro de Alcántara (19 de octubre), por el cual sentía la reina especial devoción. Durante nueve días se hicieron novenas y rogativas en las parroquias de la ciudad y en la Catedral, con la asistencia de la corporación municipal en pleno. Finalmente, el parto tuvo lugar el 17

⁶⁴ Según las noticias que aparecen en Se, *Libro de Gastos en Fiestas [1728-1737]...op. cit.*, la fiesta y manual de traslación del cuerpo de San Fernando tuvo lugar a mediados de mayo de 1728 a 1737, a excepción de los años 1728 y 1730. Esta fiesta se celebró también en septiembre de 1729, y noviembre de 1736. Además, la Capilla de Música de la catedral también tocó en la Capilla Real con motivo de la celebración del día de San Fernando durante toda la década mencionada, a excepción de los años 1728, 1729 y 1732.

⁶⁵ Se, *Libro de Gastos en Fiestas [1728-1737]... op. cit.* No pudo tratarse de Giuseppe Cervi, primer médico del monarca, puesto que éste desempeñó un importante papel en la Sociedad de Medicina de Sevilla durante la estancia de la corte y luego en Madrid. Además éste intercedió ante el rey para que otorgase ciertos privilegios a la Sociedad de Medicina de Sevilla, que se concedieron mediante un decreto, con fecha de 13 de mayo de 1729. Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ciudad y corte (1729-1733)... op. cit.*, pp. 131-132.

de noviembre de 1729 y ese día por la tarde el rey y sus hijos acudieron a un *Te Deum* que la Capilla Real de músicos interpretó en la Catedral.⁶⁶ La Capilla de Música catedralicia también cantó ese día el motete *Benedicto Filia* en la capilla de la Virgen de la Antigua. Meses más tarde, el día de San Juan Evangelista, los reyes acudieron por la tarde a la Catedral para ofrecer a Dios a la infanta recién nacida y allí se cantó un *Te Deum*.⁶⁷

Otra celebración relacionada con la familia real en la que participó la música catedralicia cantando una misa y el *Te Deum* fue la que tuvo lugar el 28 de noviembre de 1729 en el Convento de San Francisco. Esta la “hizo la nación de Francia al nato del Delfín”⁶⁸ y la organización corrió a cargo del marqués de Branchas con motivo del nacimiento acaecido meses atrás. El acontecimiento, que entonces no pudo celebrarse convenientemente por el parto de la reina, se reanudó en el mes de enero de 1730 y fue festejado con banquetes, óperas, baile, fuegos artificiales, dos fuentes de vino para alegrar al pueblo y se alargó hasta altas horas de la noche.⁶⁹

Durante su estancia en Sevilla los reyes no acudieron ningún año a la Catedral a la fiesta de la Inmaculada Concepción, pero en 1731 y en fecha cercana a su celebración, se dirigieron a dicho templo para adorar el Santísimo Sacramento.⁷⁰

En cambio, los reyes asistieron a las celebraciones del Corpus en la Catedral los años de 1731 y 1732. El primer año el rey introdujo cambios en el horario e itinerario de la procesión debido a su deseo de presenciar dicha procesión pese a no salir del Alcázar debido a su delicada salud. Esta se realizó de forma que la familia real pudiera presenciarla desde los balcones de la antigua Casa de Contratación, situados muy cerca del Alcázar. La procesión salió a las diez de la mañana por la puerta de los Palos, discurriendo por las Gradass, arquillo de San Miguel, calle del Aceite, plazuela de Maese Rodrigo, calle San Gregorio, plaza de la Lonja, y entrada a la catedral por la puerta de San Miguel, parando la Custodia delante del balcón de los reyes. El mismo itinerario se realizó al año siguiente y en esta ocasión, la novedad consistió en la construcción de cinco arcos por parte de los gremios, que no se habían podido erigir el año anterior ante la premura de tiempo.

⁶⁶ Los músicos reales también interpretaron otra acción de gracias con el mismo motivo el 27 de diciembre de ese año. Nicolás Morales, “Felipe V en Sevilla, una corte y una música itinerantes...*op. cit.* p. 276.

⁶⁷ Justino Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares...* *op. cit.*, t. I, pp. 210-211.

⁶⁸ Véase en el apéndice la tabla del año 1729 sobre el *Libro Gastos en Fiestas [1728-1737]*.

⁶⁹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...* *op. cit.*, t. I, pp. 211-213. Véase apartado sobre la colaboración de la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla con conventos religiosos de la ciudad.

⁷⁰ Citado por Aurora León, *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real...* *op. cit.*, p. 100.

Con motivo del viaje a tierras italianas que el 20 de octubre de 1731 emprendió el infante Carlos, se hicieron por orden del rey dieciocho días de rogativas en la Catedral, nueve en la capilla de la Virgen de la Antigua y nueve en la de la Virgen de los Reyes. El día 27 de diciembre llegó el infante al puerto de Liorna y ésto se celebró en Sevilla con luminarias, el canto de un *Te Deum* y una misa de acción de gracias en la Catedral a la que acudió también el Cabildo municipal.⁷¹ Por orden de Felipe V otro *Te Deum* se cantó en julio de 1732 para conmemorar la toma del castillo de Mazarquivir en Orán. Esta celebración tuvo lugar en el altar mayor de la Catedral, donde estuvo expuesto el Santísimo Sacramento.⁷² Nuevamente se volvió a cantar un *Te Deum* en el altar mayor, expuesto con aparato de día de primera clase, el 21 de octubre de 1732 tras “el feliz suceso de haber atracado las trincheras de los moros en la guarnición de Ceuta” y el 30 de noviembre de dicho año también después de recobrar Orán tras su pérdida.⁷³

Parece ser que el canto de estos últimos *Te Deum* estuvo a cargo de la Capilla de músicos reales y que se celebraron dentro de la Catedral con participación de capellanes de ambas capillas. Quizá se podría deducir que también participaran los músicos catedralicios.

“(…) se cantó solemne Te Deum en la Catedral el 21 de octubre [de 1732], con asistencia de la ciudad, y por tres noches públicas luminarias; y la Corte en la Real capilla de San Fernando agradeció a Dios el beneficio con Te Deum, que ofició el cardenal Borja y cantó la música de palacio con asistencia de los capellanes reales de ambas capillas, función igual a la que se celebró por la conquista de Orán, que dejamos referida.”⁷⁴

La escucha de los músicos de la Capilla Real en la Catedral de Sevilla debió influir en la decisión del Deán de dotar a la Capilla de Música catedralicia en 1732 de seis plazas para violinistas “contemplando ser preciso el acompañamiento de violines”.⁷⁵

Pedro Rabassa, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, fue el compositor y máximo responsable en todas las celebraciones musicales que tuvieron lugar allí durante la estancia real en Sevilla. Por ejemplo, en 1729 compuso el motete *Elegit eos Dominus* “para

⁷¹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...op. cit.*, t. I, p. 233.

⁷² Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 138.

⁷³ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 210.

⁷⁴ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 241.

⁷⁵ Se crearon con la dotación que había quedado vacante porque el ministril Juan Espíquerman volvió a su tierra natal (Flandes) en 1732. Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 175. Véase apartado sobre los violines en el capítulo sobre organización musical.

la entrada del Rey [en la catedral]”⁷⁶ y en marzo de 1732 el Cabildo catedralicio le encargó los villancicos para cantar en la festividad de San Fernando.⁷⁷

Además, los músicos de la Capilla real participaron en gran cantidad de celebraciones religiosas que tuvieron lugar en la Capilla de los Reales Alcázares.⁷⁸ De algunas de estas obras se ha conservado el texto impreso, por ejemplo de los villancicos que Phelipe Falconi, maestro de capilla compuso en la Noche Buena de los años 1731 y 1732 y también los de Reyes de 1733. Otro destacado miembro de la Capilla Real, el organista Diego de Lana, compuso el segundo oratorio del que tenemos noticia en esta época que se cantó en el Convento de San Francisco de Sevilla el 17 de agosto de 1732.⁷⁹

3.3. Diversiones reales

Durante la estancia de la corte en Sevilla, a los actos oficiales y celebraciones religiosas, se sumaron las óperas, bailes y otros festejos.⁸⁰ Sevilla contaba con muchos y variados alicientes para divertir a la corte, un gran río donde pasear y pescar en abundancia, paseos como el de la Alameda o el Arenal (que se arreglaron con motivo de la estancia real) y el propio Alcázar (con su bellísima arquitectura, sus jardines, huertas, estanques y fuentes) en cuyos salones tuvieron lugar una gran cantidad de eventos musicales.⁸¹ También allí el rey podría practicar una de sus diversiones favoritas, la caza. Cuando éste salía a pasear por el río, para lo cual se había construido una góndola, era saludado por las salvas de honor, la música y los vítores del pueblo que le aclamaba desde la orilla. Los infantes reales acudían con frecuencia al paseo del Arenal y al de la Alameda y allí eran agasajados con la música de variados instrumentos.

⁷⁶ Se, *Inventario de obras musicales de Pedro Rabassa... op. cit.* La música está editada en el v. III.

⁷⁷ Se, AC 1732, sec. I/ Leg. n.º 106, p. 48v.

⁷⁸ Como bien ha documentado en el Archivo General de Palacio en Madrid Nicolás Morales, “Felipe V en Sevilla, una corte y una música itinerantes (1729-1733)...*op. cit.* pp. 287-299.

⁷⁹ Los textos de las obras mencionadas de Phelipe Falconi y Diego Lana se conservan en Mn. M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX ... op. cit.*, pp. 126, 129-131. Y del oratorio también hay un ejemplar en la Biblioteca Colombina de Sevilla. El primer texto de oratorio localizado data de 16.VI.1726 y lo compuso José de Magallanes (véase apartado sobre oratorios en el capítulo X).

⁸⁰ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares... op. cit.*, t. I, p. 225.

⁸¹ Nicolás Morales, “Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar”, en Eliseo Serrano (ed.), *Felipe V y su tiempo. Actas del Congreso Internacional, Zaragoza, 15-19 de enero, 2001.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, vol. II, pp. 833-835 y “Felipe V en Sevilla, una corte y una música itinerantes (1729-1733)...*op. cit.* pp. 283-286.

El 28 de abril por la tarde hubo en Sevilla fiestas de toros y “entraron los músicos de la Maestranza con clarines y timbales, así como las acémilas que transportaban las cañas y otros pertrechos”.⁸² La Hermandad de la Maestranza, probablemente la más exclusiva de Sevilla y de la cual eran miembros los hijos de rey, organizó una máscara en el patio de las Banderas del Real Alcázar. Los maestrantes, con motivo del santo del rey y del infante Felipe (el día 1 de mayo de 1729), efectuaron en el mismo patio el juego de las ‘alcancías’, en el que los jinetes se arrojaban las bolas de este nombre hechas de barro seco y llenas de flores o ceniza. En enero de 1730, los clarineros y atabaleros del Ayuntamiento, acompañando a los alguaciles y al escribano del Cabildo municipal, lanzaron el bando que anunciaba la celebración de las fiestas de toros. Se había pensado hacerlas con motivo de la entrada de los reyes en la ciudad pero fueron aplazadas y un año más tarde conmemoraron el nacimiento de la hija de Felipe V.

Los ministriles de la Capilla de Música catedralicia tocaron en las luminarias y fuegos artificiales que tuvieron lugar durante la estancia de los reyes a Sevilla. Ante la frecuencia y el aumento de estos acontecimientos, los ministriles pidieron al Cabildo que les diera alguna ayuda económica pero debido al incremento de los gastos que éste tenía, se la denegó y en noviembre de 1730 “les relevó de la obligación de subir a la torre a tañer en todas las [funciones] extraordinarias que ocurrieren”.⁸³

En el Alcázar se representaron algunas obras teatrales con música en 1732, entre ellas *El Míralo Todo*, *Más es el ruido que las nueces* y *El Míralo Todo en Castilla*. Estas obras estuvieron a cargo de los colegiales de Santo Tomás y contribuyeron a ensalzar el poder real ante un público cortesano y selecto.⁸⁴

⁸² Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ciudad y corte... op. cit.*, p. 106 y Rosario Leal Bonmatí, *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*, Sevilla, Universidad, 2001, pp. 52-61.

⁸³ Se, AC 1730, sec. I/ Leg. n° 104, p. 134v.

⁸⁴ Citado en Piedad Bolaños, “Estas son las finezas que Sevilla ofreció a Felipe V”...*op. cit.* pp. 235-244. Véase también de la misma autora, “Felipe V y el teatro sevillano en el lustro real. Los <pliegos sueltos> en la configuración del género”, en Nicolás Morales y Fernando Quiles (eds.), *Sevilla y corte...op. cit.* pp. 253-269.

3.4. Óperas y serenatas

Durante el lustro real se representaron -al menos- en 1731 y 1732, varias óperas y serenatas con motivo de la onomástica del monarca y de los príncipes.⁸⁵ Hasta el momento no se ha localizado la música pero se han conservado varios textos impresos en italiano:⁸⁶

-Amor nasce da un sguardo. Serenata fatta cantare il di 1 magio per il nome di Filippo V re di Spagna (1731).

-Serenata fatta cantare nel real Palazzo il di 30 di magio 1731. Per il nome di S. A. il Principe Don Ferdinando.

-La veglia Voscareccia nella capanna di Tirsi per celebrare il glorioso nome della Reale Principessa di Asturia, Serenata di retasco pastore Arcade. Representada en Sevilla el 4 de diciembre de 1731.

-La costanza gradita negli amori di Filli e Clori. Serenata da cantarsi nel Real Palazzo nel felicissimo giorno del Re nostro signore. Sevilla, 19 de diciembre de 1731.

-Gli soni amorosi, Serenata fatta cantare nel Real Palacio il 1 di maggio 1732 per il nome del la Sacra Maestà di Filippo V, Re di Spagna.⁸⁷

-Serenata da cantarsi nel Real Palazzo, il di 30 di maggio 1732 per il nome di S. A. il Principe di Asturias D. Fernando.

Según Francisco Aguilar Piñal, desde un punto de vista literario estas serenatas:

“No tienen propiamente argumento teatral, sino que son breves coloquios pastoriles con acompañamiento musical, pero al menos representan un primer paso en la reivindicación del espectáculo escénico, de que tan necesitada andaba la capital hispalense (...) ahora eran testigos de un teatro <diferente>, elevado, elegante, distinguido, sin trama de pasiones condenables,

⁸⁵ En la década de 1740 se imprimió por primera vez en Sevilla una obra con la denominación de ‘ópera música’. Esta llevaba por título *El prodigio de Sajonia, Santa Gertrudis la Magna* y el autor fue Diego Nunsibay Campos, teniente del regimiento de caballería de Sevilla. Al parecer gran parte de la música era de canto llano y con textos en latín, según Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el Teatro en el s. XVIII*, Oviedo, Universidad, Cátedra Feijóo, 1974, p. 36.

⁸⁶ Véase Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1994, pp. 16-17; y *Sevilla y la ópera en el s. XVIII*, Madrid, Alpuerto, 1995, p. 20; Piedad Bolaños, “Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V”...*op. cit.* pp. 235-244 y Nicolás Morales “Felipe V en Sevilla, una corte y una música itinerantes (1729-1733)...*op. cit.* pp. 284-285.

⁸⁷ Sólo *La veglia Voscareccia* y *Gli soni* se conservan en Sevilla: Se, 63-1-21 (13) y 63-1-21 (14) y en resto en la Biblioteca Nacional y Palacio Real en Madrid y la British Library.

alegórico y ejemplar, que bien podía contribuir a la formación cultural y estética sin peligros morales”.⁸⁸

Tres de las obras mencionadas se habían representado años antes en la corte de Joao V en Portugal, *Amor nasce*, *La costanza* en 1725 y *Gli soni* en 1728.⁸⁹ Para su interpretación en Sevilla el texto sólo fue modificado en las dedicatorias y lugares geográficos mencionados. Seguramente el compositor de ellas fue Domenico Scarlatti, que había sido maestro de capilla en la corte portuguesa y además era entonces maestro de clave de la esposa del príncipe de Asturias. Probablemente algunas otras piezas pudo componerlas Phelipe Falconi, maestro de la Capilla Real.⁹⁰

No hay duda de que el establecimiento de la familia real y de la corte en Sevilla enriqueció el ambiente artístico y cultural de la ciudad, en mayor medida de los estamentos privilegiados. La Capilla de Música catedralicia participó de manera considerable en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar dentro y fuera del mayor templo de la ciudad, solemnizando las celebraciones religiosas y enfatizando el poder real. La presencia de los músicos de la Capilla Real de Madrid en la capital hispalense incrementó el esplendor musical con su participación frecuente en las serenatas y óperas representadas y ocasionalmente en acciones de gracias celebradas en la Catedral.

Parece ser que cada capilla funcionó de manera independiente y no he localizado en Sevilla documentación que evidencie la participación conjunta de ambas. Sin embargo, si se ha documentado el trasvase de músicos de una capilla a otra en fechas anteriores y posteriores al establecimiento de los músicos reales en Sevilla. Por tanto, cabe suponer que la coexistencia de los músicos en la misma ciudad y el hecho de que ambas capillas se escucharan mutuamente, al compartir -al menos en alguna ocasión- el espacio sonoro de la catedral, fomentaron las relaciones profesionales entre ambas capillas y seguramente fue motivo de enriquecimiento musical mutuo.

⁸⁸ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el Teatro... op. cit.*, pp. 30-31.

⁸⁹ Véase Joao Pedro d'Alvarenga, “Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729), *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Ediçoes Colibri, 2002, pp. 168-173 y 187-188.

⁹⁰ Recibió un pago en 1729 de 2514 reales. Citado por Piedad Bolaños, “Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V”...*op. cit.* pp. 245-257.