

Pedro Luengo (coord.)

ESPACIOS SONOROS EN SEVILLA 1600-1936

Granada

2020



Depósito Legal: SE 459-2020 ISBN: 978-84-9959-347-0
Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.
Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.

informacion.cdma.ccul@juntaandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Imprime: Imprenta del Arco

Índice

Introducción. <i>Pedro Luengo</i>	5
Liturgia, espacios sonoros e intérpretes en la Catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII. <i>Herminio González Barrionuevo</i>	9
La música, los villancicos y la danza en el Corpus Christi en la Sevilla del Antiguo Régimen. <i>Alberto Álvarez Calero</i>	109
Espacios religiosos para el rezo, el canto y la música en Sevilla y su provincia <i>Antonio Martín Pradas</i>	137
Órganos y espacio sonoro en el siglo XVIII sevillano. <i>Pedro Luengo</i>	157
Secularización de los espacios musicales. <i>M^a del Carmen Rodríguez Oliva y María Isabel Osuna Lucena</i>	173
La música en la corte de los Montpensier. <i>Auxiliadora Gil</i>	201
Las primeras sociedades de conciertos en Sevilla (1913-1920-1923): el último espacio escénico de la burguesía hispalense. <i>Eduardo González-Barba Capote</i>	227
La música de tradición escrita en las primeras décadas del siglo XX en Sevilla: ortodoxias y heterodoxias. <i>Julia Esther García Manzano</i>	253
Conclusiones. <i>Pedro Luengo</i>	273

Introducción

El Grupo de Investigación HUM301 “Seminario Cristóbal de Morales”, radicado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla cumple en 2019 treinta años de trabajo bajo la dirección de la Dra. María Isabel Osuna Lucena. Además de concitar a un equipo de investigadores procedentes tanto de estudios musicales como de Historia del Arte, ha sido un fructífero espacio de investigación, merced al número de tesis doctorales y antiguas tesinas leídas durante este periodo¹. Dedicadas muchas de ellas a la música en Sevilla, y en particular al siglo XIX, el conocimiento sobre este periodo ha mejorado considerablemente. A modo de recopilación general del estado de la cuestión el citado Grupo de Investigación se planteó realizar un volumen sobre espacio sonoro en Sevilla, proyecto que desde sus primeras etapas fue apoyado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

La relación entre espacio y música resulta crucial desde antiguo. Aspectos como la orquestación, la policoralidad, la ubicación de los músicos en iglesias, salas de baile o teatros, o incluso la ornamentación depende profundamente de las relaciones entre el espacio disponible y la función de la música en la

¹ Las Tesis Doctorales dirigidas por la coordinadora del Grupo, la Dra. M^a Isabel Osuna Lucena han sido por orden cronológico: Moreno Mengíbar, Andrés José. *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX. Evolución, Sociología y Estética* (1995); Gutiérrez Cordero, Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla* (2001); Montero Muñoz, M^a Luisa. *Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1790-1829. Estudio Estilístico de sus Misas* (2001); Meléndez Gil, Héctor. *Análisis Histórico Social de la Organización del Trabajo Musical en Puerto Rico* (2002); Romero Lagares, Joaquín. *Juan Pascual Valdivia, Maestro de Capilla de la Colegiata de Olivares (1760-1811)* (2004); Álvarez Calero, Alberto. *El Neoclasicismo Musical en España en torno a 1918 y 1936* (2004); Galey Manjón, María Isabel. *El Cancionero Popular de Jaén de Lola Torres. Estudio Musicológico* (2011); Delgado Peña, Luis F. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos* (2015); Carrillo Cabeza, Mauricio. *Evaristo García Torres, Maestro de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX* (2015); y Arcas Espejo, Ana. *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor Brujo al Retablo de Maese Pedro* (2017).

celebración correspondiente. Tal vínculo entre artes ha provocado numerosas perspectivas académicas, entre las que podrían citarse el interés por las preocupaciones matemáticas de ambas manifestaciones, siendo más recientes las que se ocupan del espacio sonoro en su doble vertiente musical y arquitectónica. No son excepcionales las contribuciones en este sentido en las últimas décadas², quizás retomando la corriente de la musicología urbana en un ámbito más reducido. Estos buenos resultados se han producido tanto en casos concretos donde la colaboración entre compositores y arquitectos ha podido dilucidarse³, como en aproximaciones más generales tanto geográfica como cronológicamente. Con este contexto previo de experiencias exitosas se ha observado que el ámbito andaluz y en concreto de los alrededores de Sevilla, carecía de aproximaciones en este sentido. En las últimas décadas, han sido numerosos los trabajos destinados a mejorar tanto el conocimiento sobre la construcción de edificios y su mobiliario, como la música en las más diversas instituciones. A pesar de tal despliegue, la conexión entre ambas parcelas parecía de difícil abordaje.

Por ello, este volumen viene a reducir esa laguna de forma preliminar, intentando demostrar que las particularidades de la música y del espacio arquitectónico planteados en Andalucía Oriental pueden estar conectados. Aspectos como la evolución en la ubicación de las sillerías o en la conformación de las capillas pueden abordarse desde esta perspectiva conjunta entre espacio arquitectónico y sonoro. Para ello se ha establecido un marco cronológico amplio que conscientemente rompe con las grandes etapas habituales. No pretende ofrecer una renovada organización de periodos, sino mostrar con más claridad los cambios entre las diferentes etapas. A grandes rasgos se toma en su práctica totalidad el periodo conocido como época moderna, partiendo de una fecha ligeramente más tardía que obvia el siglo XVI para llegar a una un poco más reciente como es la Guerra Civil española, con la intención de conectar más claramente con la contemporaneidad. Además de estas coordenadas cronológicas, el volumen pretende moverse entre diferentes ámbitos que enriquezcan la visión del espacio sacro con el del teatro, la corte e incluso con

² Forsyth, Michael. *Buildings for Music: The Architect, the Musician, the Listener from the Seventeenth Century to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Más reciente es el volume de Baumann, Dorothea. *Music and Space: A Systematic and Historical Investigation into the impact of architectural acoustics on performance practice followed by a study of Haendel's Messiah*. Peter Lang, 2011.

³ Moretti, Laura. "Architectural spaces for Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St. Marus". *Early Music History* 23, 2004,

el de la propia calle. En cuanto a la aproximación prevista, cada estudio pretende por igual ofrecer documentación inédita como otra ya utilizada. Habida cuenta de la escasez de estudios que han abordado la realidad espacial desde esta perspectiva, incluso estos últimos generan nuevas perspectivas. No se incorporan aquí aún propuestas de análisis digital de espacios acústicos, aunque su correcta lectura debe hacerse precisamente después de contar con esta información histórica. Futuros estudios, apoyados por un mayor desarrollo técnico de los simuladores, permitirán ahondar aún más en el conocimiento espacial de estos templos, teatros y cortes.

El espacio sonoro de la Catedral de Sevilla, tanto por su protagonismo musical como por sus acervos documentales conservados, se convierte en el inicio de este volumen y en su capítulo más amplio. Por su larga historia y ricos fondos archivísticos se ha considerado recomendable poderla abordar con detalle, sirviendo de base a las prácticas adoptadas por otras instituciones coetáneas. Más allá de la evolución en la institución, la sede generó una serie de prácticas que permearon primero en la ciudad y posteriormente en el arzobispado. Las celebraciones del Corpus Christi, la organización de las sillerías de coro y de los órganos son buena muestra de ello como se observa en los capítulos siguientes. El siglo XIX trajo consigo un importante descenso de la actividad musical religiosa que solo fue sustituida primero con la apertura de los cafés y teatros, y poco después con la instalación en la ciudad de la corte de los Duques de Montpensier. Su conocimiento de las modas internacionales y su apoyo cultural a diferentes instituciones de la capital llevaron a que desde las asociaciones artísticas hasta los eventos celebrados en el Palacio de San Telmo plantearan una nueva sonoridad. Este nuevo contexto musical y arquitectónico tuvo continuidad a principios del siglo XX con las sociedades de conciertos y con la propia composición.

La ambición en cuanto a cronología y temas presentados obliga a que se trate de una primera aproximación a un tema complejo y que se confía tenga nuevas contribuciones en un futuro próximo, ya que un mejor conocimiento de la dinámica entre música y arquitectura no debe interpretarse exclusivamente como un problema musicológico o histórico-artístico. Al contrario, se considera que se trata de un aspecto básico para la correcta interpretación histórica, tanto de los edificios como de las obras musicales; así como para la comprensión del público y su exposición a la presión sonora.

Antes de concluir la introducción y a modo de breve agradecimiento cabe reconocer el apoyo constante, aunque limitado por las coordinadas presupuestarias, del Centro de Documentación Musical de Andalucía. Sin su labor estos proyectos resultarían mucho más complejos de realizar. En la misma línea resulta importante extender este reconocimiento a los autores, todos miembros actuales del Grupo, que han aportado sus trabajos contribuyendo a una temática común muy específica, y no a continuar personalmente con sus intereses individuales. Su conocimiento de las fuentes documentales y de los edificios analizados permitirá ofrecer un relato común y plural, de la evolución del espacio sonoro en Sevilla en la Edad Moderna. Para finalizar, es justo agradecer la labor de aquellos que fueron integrantes del Grupo en diferentes etapas de estas últimas décadas. Desde María Dolores Díaz Alcaide, Emilia Morales Cañadas, Rosario Gutiérrez Cordero o María Luisa Montero Muñoz, hasta las incorporaciones más recientes de Andrés Cea Galán o María Isabel Galey Manjón, la labor de todos ellos ha resultado crucial para el mantenimiento de los objetivos del Grupo.

Pedro Luengo

Liturgia, espacios sonoros e intérpretes en la Catedral de Sevilla durante los siglos XVII y XVIII

Herminio González Barrionuevo. *Catedral Metropolitana de Sevilla*

Al hablar sobre el repertorio y los lugares de la catedral de Sevilla en los que se interpretaba la música vocal e instrumental a lo largo de los siglos debemos tener en cuenta tres cosas fundamentales: el rango de las fiestas, de acuerdo con el calendario litúrgico de la Iglesia Universal y particular de Sevilla, el género o tipo de piezas que se interpretaban y los actores que intervenían en las ejecuciones del repertorio musical.

I. Actores e intérpretes

La iglesia catedral ha venido celebrando la Misa y el Oficio Divino con toda solemnidad a lo largo de los siglos; esto ha constituido siempre la misión primordial del cabildo catedralicio: “proveer altar y coro”, y así aparece escrito en múltiples lugares y documentos de nuestra catedral.

Cuatro han sido las instituciones encargadas de la interpretación de los tres géneros fundamentales en la música litúrgica a través de los siglos: el canto

gregoriano, la polifonía y la música instrumental, cada uno de estos géneros contaba con su grupo de intérpretes particular y su responsable: el sochantre, uno de los ministriles (con frecuencia el más antiguo) y el maestro de capilla, que a medida que avanzó el Barroco fue adquiriendo mayor responsabilidad también con los instrumentistas.

El canto gregoriano constituía el género ordinario e imprescindible en toda celebración solemne de nuestras catedrales, mientras que la polifonía y la música instrumental, tanto del órgano¹ como de los ministriles, servía para solemnizar, aún más, algunos momentos o secciones dentro de la liturgia de cada día, encomendada ordinariamente al canto llano; incluso se empleaba para “rellenar” ciertos espacios de silencio antes, durante y después de la Misa y del Oficio y demás actos piadosos, como es el caso de las procesiones.

Se comprende que la capilla de música actuara de mejor agrado en las *estaciones* de dichas procesiones, cuando no tenían necesidad de moverse ni caminar, particularmente cuando se trataba de composiciones de textura imitativa. Pero esto no quiere decir que lo hicieran únicamente en las *estaciones*, como veremos; los ministriles actuaban también con cierta comodidad a lo largo de la procesión. Una de las *estaciones*, en las que se detenía tradicionalmente la marcha procesional por “últimas naves”, tenía lugar en el Trascoro de la catedral, frente a la Virgen de los Remedios; una bella pintura sobre tabla del siglo XV, de autor anónimo.² Aquí, lo mismo que en las estaciones o visitas que solían hacerse durante el año a las múltiples capillas de la catedral, se cantaba un motete *polifónico* o incluso una antífona en canto llano, mientras se incensaba la venerada imagen; seguía luego un versículo encomendado, con frecuencia a los seises, su *responsión* o respuesta realizada por los cantores en general o por la capilla de música, si era polifónica, y se concluía el rito con la oración, cantilada por el celebrante. Este mismo esquema era el seguido siempre que se realizaba una *statio* procesional, y es el que se aplica todavía hoy, siguiendo la tradición multiseccular, en el rito o canto solemne de la Salve y en las procesiones que realiza el cabildo hispalense a la capilla de la Antigua, a la Virgen de los Reyes y al sepulcro del beato Marcelo Espínola el día de su fiesta, etc.

¹ Sobre el órgano en la liturgia puede leerse con provecho VILLALBA MUÑOZ, Luis: “El órgano como instrumento a solo (ponencia de la sección 3ª del Congreso de Música Sagrada de Sevilla.) Tiempos y partes del Oficio divino en que puede tocarse, y carácter que debe tener la música que produzca en los distintos casos, en *La Ciudad de Dios* 77 (1908) 504-520.

² GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2000) 149.

1. 1. Canto llano

El gregoriano, llamado canto llano en estos siglos, ha venido practicándose como el “canto propio de la iglesia latina” desde los albores de la unificación litúrgica de la Iglesia en Occidente, tras la revisión romano-franca del siglo VIII, hasta la reforma del Concilio Vaticano II (1963-1965); más concretamente, hasta la Instrucción *Musicam Sacram* (1968) cuyo documento abre las puertas de par en par al canto en las diferentes lenguas vernáculas dentro de la liturgia de la Iglesia. Hasta este momento, la única lengua litúrgica era la latina.³

La interpretación del canto llano en las catedrales, hasta entrado el siglo XX, corría a cargo principalmente de un grupo de cantores expertos, llamados *veinteneros*. A ellos se unían también los *capellanes de coro*, los miembros de la capilla de música, cuando no interpretaban *canto de órgano*, los canónigos y demás clérigos y participantes en el Oficio coral diario; incluidos los *mozos de coro* o acólitos en general. Y todos ellos, cuando acudían al coro e interpretaban canto llano, actuaban bajo las órdenes del *sochantre*.

Los canónigos y demás beneficiados y cantores de la catedral se colocaban en las dos hileras de la sillería del coro catedralicio para cantar la Misa y el Oficio: en los sillones de la derecha del destinado al arzobispo, mirando hacia el presbiterio, se sitúa en primer lugar el Deán, y en los de la izquierda se coloca primero el Arcediano. De ahí que los situados en la parte del Deán constituyan el “coro del Deán” y los de la parte del Arcediano formen el “coro del Arcediano”; así se han denominado tradicionalmente. Ambos coros alternaban y alternan, todavía hoy, el canto de la salmodia, los cánticos y los himnos, y actúan bajo las órdenes del sochantre y del sochantre segundo, que son quienes rigen y entonan el canto en cada uno de los coros.⁴

Los canónigos racioneros se colocaban en las sillerías altas del coro, mientras que los veinteneros y capellanes ocupaban las sillerías bajas; el mismo

³ Pío X afirma en el n° 3 de su Motu proprio *Tra le sollecitudini* (1903) sobre la música sagrada: “Hállanse en grado sumo estas cualidades [de santidad y bondad de formas e universalidad] en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas artes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad”. Este mismo pensamiento sobre la música sagrada y el canto gregoriano quedará también expuesto en el SC n° 112.

⁴ Cada semana comienza el canto de las piezas que se interpretan un coro distinto: una el coro del Deán y otra el coro del Arcediano, tal como puede leerse en la tabla que se cuelga cada semana en el lado correspondiente y lleva a leyenda: “Hic est chorus” (=Aquí está el coro); esto es, “aquí está el coro que comienza la salmodia y la himnodia esta semana”; el coro de semana.

lugar que llenaban últimamente los beneficiados, que vestían hábitos negros, hasta su desaparición (en 1985) en que éstos, al convertirse en canónigos, pasaron a ocupar las sillas altas. Todos estos cantores empleaban grandes libros de canto llano, llamados libros “corales”,⁵ que se colocaban en los “estantillos” del coro, o estantes laterales, situados detrás del gran facistol y frente a las dos filas de sillerías inferiores del coro, y conservadas todavía en la actualidad.⁶ Para facilitar la lectura cantada de los intérpretes en estos libros, uno de los colegiales, hábil y experimentado en el oficio, iba señalando, con un puntero, el lugar del texto y de la notación que se iba cantando.⁷

En las grandes fiestas, las entonaciones de las antífonas, de los responsorios y de los himnos del Oficio se “convidaban”, pues las iniciaba el prelado, o bien una de las dignidades, canónigos, o racioneros cantores, a los que “convidaba” o invitaba el sochantre, uno de los comendadores u otra de las personas del coro, de acuerdo con las reglas de coro y las normas litúrgico-musicales de la catedral.⁸

⁵ Esta denominación hace relación al coro que era el que interpretaba el canto llano y al lugar en el que se colocaban los que cantaban éste; no en vano el canto llano constituía la base del canto litúrgico y de la música litúrgica en general. Hasta el punto de que no se podía celebrar la liturgia solemne sin canto llano, pero sí sin la intervención de la polifonía y de la música instrumental, aunque por esto no queramos restemos importancia a ambos géneros.

⁶ Los grandes libros de canto llano o cantorales, con las melodías del canto llano para la Misa y el Oficio, se encuentran actualmente recogidos en una sala situada en la parte superior del Patio de los Óleos, donde hay grandes estantes preparados para albergarlos. Hoy son 280 cantorales que contienen un total de 18.886 y constan de cuatro fondos: el de la catedral, más unos pocos de la Colegiata del Divino Salvador, de la Capilla de la Virgen de los Reyes y del Monasterio de San Isidoro del Campo. Los cantorales se dividen en dos grupos, teniendo en cuenta sus dimensiones: 1) El de los llamados *Gigantes* (con medidas de entre 770 x 570 mm y 1040 x 70) que comprende 150 libros, numerados de 1 a 147, pues el 6 y 26 se duplican (en 6a y 6b, y 26a y 26b); 2) y el de los llamados *Libretos* (con medidas de entre 580 x 400 mm y 660 x 450), que son 130 libros corales, numerados de 1 a 84, ya que hay varios con el mismo contenido. En concreto, los números 1-20, 22-25, 29, 33, 34, 37, 43, 44, 48 y 51 se duplican en A-B; el 21 se triplica en A-B-C; el 41 se cuadruplica en A-B-C-D; y el 38 aparece repetido nueve veces: A, B, C, D, E, Fa, G, H, I y J. Todos los cantorales llevan pauta de cinco líneas rojas, y bastantes piezas llevan *si* bemol a lo largo de ellas (modos I, V, VI, VII y VIII); en varias modernas, el bemol se halla junto a la clave, y en unas pocas recientes (siglos XIX y XX) encontramos alterados *fa*, *do* y *sol* con sostenidos. Una de las razones de estas repeticiones es que los veinteneros y capellanes de coro se colocaban en dos coros (el coro del deán y el coro del arcediano) y por eso eran necesarios dos libros con el mismo contenido, uno para colocarlo en un estantillo y otro para el otro, de manera que pudieran cantar por ellos ambos coros. Pero la repetición no siempre se debe a esta razón.

⁷ “Este día dio el Cavildo permiso para que el Sr. Deán mande, quando le pareciere, haga que Joseph de Fuente, Collegial que con lizencia de el Cavildo asiste en el Coro, lo rija y gobierne tomando el puntero para reconozar su havilidad, y que, aviéndolo oído, informe el Sochantre ael Cavildo de lo que executa”. (AC., Libro 87, 10-IX-1704, fol. 119).

⁸ Existían libros para realizar estas entonaciones y todavía se conservan algunos de ellos en el archivo de la catedral de Sevilla. En la Biblioteca Capitular y Colombina (sig. 56-4-20) existe un responsorial de Semana Santa con las entonaciones de los responsorios de Maitines para el Triduo Sacro; lleva además los versículos de cada responsorio completos. Por su escritura y la presencia de sus *Kyries tenebrarum* al final (fols. 14v, 17-19v y 19v-22) podemos colocarlo en el siglo XV. Lo usaba una persona (dignidad, racionero, etc.) que podía ser “convidada” para entonar los responsorios de Tinieblas o bien el sochantre o un par de seises para cantar los versos responsoriales; ambas cosas eran de uso normal en la catedral hispalense.

1. 2. Capilla de música

Los cantores que formaban la “capilla de música”, interpretaban las obras compuestas generalmente a cuatro, cinco y seis voces, escritas en los *libros de facistol o libros de canto de órgano* a partir del Renacimiento. La capilla de música, cuyos cantores superaban a la docena a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se apiñaba entorno al facistol grande de la catedral de Sevilla, situado en el centro del coro y construido por Bartolomé Morel en 1562.⁹

Desde finales del siglo XVI, se añadió el bajón a la capilla de música, que se encargaba de tañer la melodía que cantaban los bajos, reforzando así su sonoridad. No era rara tampoco la presencia de la corneta o el sacabuche, cuando era necesario reforzar las voces de tiple o de tenor, por falta de cantores o cuando actuaba ésta en alguna de las procesiones por la calle y se requería mayor sonoridad; al menos en tales circunstancias, la capilla de ministriles actuaba con la capilla de música.

Esta presencia de los instrumentos junto a la capilla de música, que comenzó siendo algo puntual, pues se reservaba al principio a determinados lugares, días y repertorio, terminó por convertirse en un procedimiento ordinario en el Barroco. Llegado el siglo XVII, se añadió el “bajo general”, realizado ordinariamente por el órgano o bien por otro instrumento armónico,¹⁰

Puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio y SÁNCHEZ LÓPEZ, Israel: *Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla (1617-1643/44)* (Granada: Editorial Libargo, 2019) 25-28, 30 y 37 del texto. Se conservan también en la misma Biblioteca dos antifonarios idénticos para las Tinieblas del Triduo Sacro (sig. 56-4-28 y 56-2-29) que parecen ser del siglo XVII; llevan sólo los íncipits de las antífonas y a continuación el primer hemistiquio del primer verso del salmo que seguía a cada antífona, y solían entonar el sochantre con los cuatro caperos, según dice el maestro de ceremonias Sebastián Vicente Villegas. Puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Francisco de Santiago...* 26-28 y 37-38 del texto. Hay también dos *Officium Hebdomadae Sanctae et Paschatis*, para el Viernes Santo. Tiene 14 folios de pergamino de unas dimensiones de 211 x 150 mm. (BCC., sig. 56-4-25 y sig. 56-4-26) y comienza con la pieza *Hoc corpus quod pro vobis tradetis*.

⁹ El Libro de Nóminas y Salarios (=LS) 322 recoge la dotación económica de doce cantores, cuatro ministriles y un organista para los años 1545 y 1546; para los años 1564 y 1565 la de trece cantores y cinco ministriles; por entonces Guerrero ejercía de contralto en la capilla de música que dirigía Fernández de Castilleja. A los cuarenta años, cuando Guerrero era maestro de capilla, el número de cantores de la capilla había subido considerablemente, pues el coro que dirigía Guerrero en 1586 constaba de cinco tiples, como se deduce de las actas capitulares correspondientes al 24 de septiembre de 1586 (GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 121).

¹⁰ Las obras de Victoria a dos y tres coros, publicadas por él en 1600, testifican la práctica generalizada, por entonces, del órgano realizando el acompañamiento que duplica las voces del primer coro; no del segundo. En una carta de Tomás Luis de Victoria (Madrid, 1601), en la que se refiere a la interpretación de las obras policorales, indica que el órgano acompañaba sólo al coro primero, permaneciendo en silencio cuando éste callaba. Incluso dice Victoria que el acompañamiento de órgano es la forma normal de interpretar una obra cuando faltan voces, "porque con él (el acompañamiento) donde no hubiere aparejo de cuatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí"; lo mismo deja entender cuando intervienen los ministriles (RUBIO CALZÓN, Samuel: “Dos interesantes cartas autógrafas de Tomás Luis de Victoria”, en *Revista de musicología* IV, n° 2 (1981) 338 y 339). Estas ideas pueden verse en la segunda

muchas veces cifrado (“bajo cifrado”) desde mediados del siglo XVII (hacia 1630-1650), para sugerir los acordes que debían emplearse en el acompañamiento. Pero lo normal era que no se escribiera el bajo continuo en las obras religiosas, pues el instrumento duplicaba simplemente la melodía del bajo (en el caso del bajón o del violón), aunque sí se hacía en las obras a solo (tonadas y coplas).¹¹ De todos modos, el cifrado aparece escasamente en las obras españolas, limitándose su empleo a aquellos lugares en los que aparece un paso imprevisible: una resolución imprevista, una disonancia, una alteración forzada, etc.¹²

Ni que decir tiene que el bajón se colocaba junto a la capilla de música cuando debía tañer con ésta, y lo mismo los demás instrumentos que actuaban con ella, teniendo en cuenta que, en tales circunstancias, los instrumentos formaban parte de la capilla de música, a las órdenes del maestro de capilla.

1. 3. Capilla de ministriles

Al menos durante el Renacimiento, los ministriles se colocaban en una tribuna situada en el coro de la catedral, y así siguieron actuando durante el siglo XVII y gran parte del XVIII, como veremos más adelante.

A finales del siglo XVI, la capilla de ministriles de las catedrales la constituían ordinariamente conjuntos instrumentales ordenados por familias completas, a la manera del coro vocal, formado por tiples, contraltos, tenores y bajos. Pero fue muy frecuente, sobre todo, el grupo integrado por corneta, chirimía, sacabuche y bajón.

Podemos decir que los ministriles tañían sus instrumentos en los días festivos, generalmente de primera y segunda clase,¹³ de acuerdo con las normas establecidas por la catedral, y lo hacían tanto en la Misa como en el Oficio, donde tocaban ellos solos o bien acompañaban el canto de la capilla de música, o bien

carta de Victoria. En efecto, el órgano se encargaba del bajo continuo o bajo cifrado (= “acompañamiento general”), mientras el bajón y/o el violón duplicaban la voz del bajo.

¹¹ LÓPEZ CALO, José: *Historia de la música española: 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza Editorial, 1983) 58. Así lo hace, por ejemplo, Juan Bautista Comes en el villancico *Atended, oíd, escuchad* que es a solo y siete voces en dos coros con acompañamiento. Aquí el acompañamiento se halla escrito únicamente en los pasajes en que canta el solista, pero no existe cuando cantan los coros.

¹² STEIN, Louise K.: “Accompainment and Continuo in Spanish Baroque Music”, en CASARES RODICIO, Emilio y FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente (Salamanca, 1985)*, vol. I (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) 359.

¹³ Sobre los días de Iª y IIª clase puede verse *Rubricas del Breviario y del Misal Romanos («Rubricarum instructum», del 25 de julio de 1960)* páginas 7-8; véase también 2-4 y 6. Esta publicación puede verse online: <http://www.unavocesevilla.com/wp-content/uploads/2014/12/RUBRICAS-DEL-MISAL-Y-BREV-IARIO-RO-MANO-TRADICIONAL.pdf>.

alternando con ella o con el coro de canto llano *a versos*, aunque esto era menos común.

En ocasiones, reforzaban alguna de las voces de la capilla e incluso suplían la ausencia los cantores de la capilla, como hemos indicado ya.¹⁴ Los encontramos con la capilla de música, doblando sus voces, particularmente en algunos motetes, *chansonetas* o *villancicos*, sobre todo en circunstancias especiales y si era necesario subrayar la sonoridad de la obra cantada por la capilla de música, como dijimos ya al hablar de la capilla.

Pero se ocupaban, sobre todo, de solemnizar las procesiones, particularmente sus entradas¹⁵ y salidas, y en otros huecos o espacios vacíos de la celebración litúrgica. En la Misa solemne, los ministriles tañían en las fiestas importantes, como veremos más adelante, después de la Epístola o del gradual, al ofertorio, al Alzar (momento en el que la capilla de música cantaba un motete en Cuaresma), a la *comunicanda* (=antífona de comunión) y al *Deo gratias*, al final de la misa;¹⁶ unos lugares en los que podía intervenir el órgano en lugar de los ministriles, pero solía hacerlo sólo si no podían los ministriles por alguna causa.¹⁷

La presencia del bajón en la capilla, como un cantor más de ella, y tañendo la voz de los bajos, se fue generalizando a finales del siglo XVI, mientras ejerció Guerrero como maestro titular de la capilla de música en la catedral hispalense.¹⁸ Por eso, cuando el cabildo hispalense contrató a Bartolomé de Espinosa para que sustituyera a Alvánchez, desde el 26 de noviembre de 1586, los señores capitulares ordenaron a Espinosa que sirviera todos los días con la capilla de música, en el atril del coro, donde cantaba ésta; pero debía tañer también cuando actuaba la capilla de ministriles, para lo cual debía unirse al conjunto de

¹⁴ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 230.

¹⁵ En los documentos se emplea con mucha frecuencia la expresión “se recibe la procesión” para referirse a que los ministriles tañían al mientras entraba el cabildo y demás miembros de la procesión en el coro o bien en la iglesia a la que iban procesionalmente, donde se celebraba seguidamente la misa solemne.

¹⁶ Es lo que indica el *Caeremoniale Episcoporum* para el órgano en las Misas Solemnes. El órgano podía tañer él solo al principio de la misa, después de la Epístola, al ofertorio, durante la Elevación (con sonido grave y dulce), en la antífona de comunión (antes de la Postcomunión) y al final de la Misa; y podía hacerlo, en *alternatim* con las voces, en el Kyrie, el Gloria, el Sanctus y el Agnus. Pero no en el Credo, por ser el acto de profesión de fe (*Caeremoniale Episcoporum*, libro I, cap. xxviii, p. 112). Lo que indican los maestros de ceremonias hispalenses es lo mismo, pero tañendo los ministriles, en lugar del órgano, en las Misas de primera y segunda clase. Esto quiere decir que los que hacen nuestros maestros de ceremonias es seguir la norma propuesta por el *Caeremoniale Episcoporum* de la Iglesia Universal.

¹⁷ Estos motetes eran preceptivos también durante todos los domingos del año, ya fueran deprecativos o basados en textos evangélicos. El mejor lugar para la interpretación de los motetes procesionales eran las paradas o estaciones, pero veremos más adelante que la capilla de música cantaba siempre alternando con los ministriles en las procesiones.

¹⁸ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 240-242.

instrumentistas, situados en la tribuna en que tañían ellos.

“Este dicho día [miércoles, 26 de noviembre de 1586], llamados de ante día para lo infraescrito, recibieron a Bartholomé de Espinosa, ministril, por músico de esta sancta yglesia, con el salario de pan y maravedís que tiene Alvanches, que son ochenta y dos mil quinientos maravedises y sesenta fanegas de trigo, el qual dicho salario se le apunte en la nómina, y por los servicios de los cantores el canto de órgano [=y por los servicios prestados a los cantores cuando interpretan canto de órgano], y sirva en el facistol de canto de órgano y con los ministriles, conforme a lo que el señor presidente que fuere y maestro de capilla”.

Así lo indican también las actas capitulares en varias ocasiones, y continuó del mismo modo con Alonso Lobo y fray Santiago.

“Este día [17-VIII-1635] mandaron que los bajones ministriles estén en las procesiones con la Capilla de ministriles todas las vezes que no les necesitare la asistencia en la capilla de los cantores”.¹⁹

Unos días después, las actas hablan de una corneta que sube a la tribuna de la capilla de ministriles, cuando debe tañer con ellos, pero que baja junto a la capilla.

“Este día [31-VIII-1635] mandó el Cav. que Julián de Torres, ministril corneta, baje a tañer con la capilla de los cantores como solía siempre su sitio, [y] a subir arriba todas las vezes que el Maestro de Capilla o el más antiguo de los ministriles [que era el maestro de ministriles] les dijere que es menester para el mejor servicio del Coro”.²⁰

Según indica esta cita de las actas capitulares, la capilla de ministriles tocaba arriba (tal vez en las tribunas de los órganos), lo mismo que en la época de Guerrero, y allá debía ir Julián Torres con su corneta y chirimía cuando sus maestros se lo ordenaran; de lo contrario, tenía que quedarse abajo para tañer su corneta con los tiples de la capilla de música.

¹⁹ AC., Libro 56, 17-VIII-1635, fol. 30.

²⁰ AC., Libro 56, 31-VIII-1635, fol. 31v.

Desde finales del siglo XVI se había extendido ya por toda España la práctica de acompañar los motetes. Un texto de la catedral de Plasencia, escrito en 1591, es muy claro al respecto, pues el Cabildo ordena al organista “que estudie los motetes que han de cantar [los miembros de la capilla de música]”.²¹ Esta apertura y cambio, hacia estéticas y conceptos “nuevos”, se advierte también en hechos como el de Victoria, que en 1600 reeditó en Madrid varios motetes publicados ya anteriormente en Roma, pero ahora con un acompañamiento de órgano en algunos de ellos, escritos a dos coros, en los que el órgano se limitaba simplemente a doblar las voces del primer coro.²²

La música de los polifonistas del Renacimiento, que nosotros consideramos hoy fundamentalmente como repertorio puramente vocal o canto “a capella”, podía interpretarse también con instrumentos, y de hecho así se hacía; lo que significa que era una música para voces o instrumentos, o para voces e instrumentos que intervenían independientemente, alternaban con la capilla de música o incluso conjuntamente, dando como resultado una mayor amplitud en la sonoridad; pero esto ocurría, sobre todo, en circunstancias particulares: en algunas *estaciones* procesionales y por la calle al aire libre.

Las citas que veremos más adelante, tomadas de los maestros de ceremonias de la catedral reflejan esta situación, de manera que las obligaciones de la capilla de música afectan prácticamente en todo a los ministriles, exceptuando el *Asperges*.²³ Esto ratifica el desuso de la música a capella y a la práctica de que los instrumentos doblaban varias, y a veces todas las voces de la capilla, aunque se interpretaran obras del XVI.

1. 4. Los seises

También los seises eran actores del canto en la liturgia solemne de la catedral. De manera particular, a ellos se les confiaba, sobre todo, la interpretación de los “versetes” (=versos o versículos) de las Horas y otras secciones puntuales del Oficio y de la Misa, tal como veremos a lo largo de este trabajo. Una serie de piezas y secciones de la liturgia solemne de la catedral, en su mayor parte monódicas, en las que alternaban con la actuación de los

²¹ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 274.

²² Véase la nota 10.

²³ Todas las referencias que hace Castro Palacios en relación con la intervención de los ministriles aparecen indicadas en Villegas. Se exceptúa el día de la Cruz de Mayo (día 3), mientras se mostraba el *Lignum Crucis* a la gente, y la intervención en la Giralda entre repique y repique, cuando había repiques solemnes alguna fiesta. Esto se hacía seguramente ya antes de 1630, aunque no lo recoge Villegas en sus apuntes litúrgicos y musicales.

cantores o/y ministriles.

Para haceros una idea del papel confiado a los niños seises en las celebraciones de la catedral, podemos consultar los apuntes que nos han dejado los maestros de ceremonias y veremos más adelante. En resumen, los seises se encargaban básicamente de lo siguiente:

- 1) Cantar todos los días los responsorios breves, los “versetes” o versículos que se decían en las Conmemoraciones, Vísperas y Laudes.
- 2) Los versos de cada nocturno, antes de las lecturas, en los Maitines.
- 3) Los responsorios breves en las Horas Menores.
- 4) Cantaban todos los días la Capitula, y además la Calenda que se cantilaba después del *Pretiosa* de Prima.
- 5) En los Maitines de la víspera del Corpus, San Antonio de Padua y los de Difuntos cantaban los versos que precedían a las lecturas, después de los salmos de los nocturnos.
- 6) Cantaban en los Aniversarios que hacía el Cabildo, tanto ordinarios como solemnes. En las honras de difuntos, debían empezar a cantar el segundo responso de la Vigilia de difuntos y todo el verso de dicho responsorio; además, los versos que hubiere en los Laudes, y cantila el verso *Requiescant in pace* en los Aniversarios.
- 7) Las voces de Tiple y Contralto en las Completas, durante la Cuaresma, cuando las Vísperas se celebraban por la mañana.
- 8) Las antífonas y lecciones del Oficio Parvo en el Oficio Ferial.
- 9) El responsorio *Félix namque* y el verso *Ora pro populo*, los días de primera clase, en las procesiones en las que se usaba la capa pluvial, además del versículo que precedía a la oración en todas las estaciones o en las capillas, dentro o fuera de la catedral, y en las procesiones en general.
- 10) Todos los días, excepto el Jueves, Viernes y Sábado Santo, cantaban el *Sanctissimae Trinitatis*, después de Prima y antes de comenzar las Vísperas.²⁴
- 11) Cantilar el *Benedicamus Domino* en las Completas, por la tarde, los días que no había “oficio baxo”, ya que estos días lo entonaba el preste.
- 12) El *Alabado* todos los sábados, después de la exposición con el Santísimo, si no actuaba la capilla de música.

²⁴ En principio, lo interpretaban todos los colegiales del Colegio de San Isidoro, pero finalmente se encomendó sólo a los seises. El canto de esta antífona se venía haciendo desde 1518, y perduró hasta el cierre del Colegio de San Isidoro (en 1960). Puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla* 44-46.

13) Los días que hubiera renovación del Santísimo, los seises cantaban el verso “Panem de caelo” después del *Tantum ergo*, si no lo oficiaban los músicos de la capilla.

14) Los Kyries, Sanctus y Agnus Dei en las misas de feria, y el gradual de la Misa, después de la Epístola, en la Misa de la mañana.

15) La Misa y la Salve de los sábados en la capilla de la Antigua, aunque ésta fue una práctica que duró hasta la primera mitad del siglo XVI.²⁵ Además, cantaban una misa los sábados en la capilla de la Virgen de la Antigua.²⁶

16) En las Pasiones, uno de los seises cantaba la parte de las Ancillas.

17) Cantaban los villancicos de la mañana de Resurrección. Es de notar que estos villancicos de Pascua los componía el maestro de seises y no el maestro de capilla.²⁷

Las actas capitulares advierten que los seises debían ir siempre donde fuera la capilla de música, y participaban en las procesiones, dentro y fuera de la catedral, en las que interpretaban, a veces, algunos motetes, villancicos y chanzonetas. Los Libros de Fábrica del siglo XV mencionan ya a “ocho moços cantores” que iban en la procesión del Corpus;²⁸ y casi un siglo más tarde, el cabildo hispalense advirtió al maestro de seises Juan Vaca que “sirva quando las processiones salieren desta santa iglesia, o dentro en ella, de cantar los contrabaxetes con los cantorricos ayudándoles las vezes que en ellas fueren cantando chançonetas, con pena de despido si así no lo hiziere y cumpliere”.²⁹ De este papel de los seises y de la presencia de cantores adultos que les ayudaban en la interpretación de los villancicos hemos hablado ya más arriba.

Sabemos que los seises se encargaban también de interpretar las chanzonetas o villancicos, generalmente tres, en los Maitines del de Pascua; estas piezas no las componía el maestro de capilla, sino el maestro de seises.³⁰ Aquél

²⁵ La importancia que adquirió posteriormente el rito de la Salve, hizo que los cantores de la capilla de música se ocuparan finalmente de ello; no obstante, los seises podían intervenir también.

²⁶ “Este día, el Sr deán propuso que la missa de nuestra Señora, que cantan los seises el sabado en esta Sancta Iglesia, la sirve un frayle. I que dio horden a el colector de la Antigua que lo siga sino fuere el cargo. El cavildo cometió al dicho sr deán vea...” (AC., 27-VII-1639, fol. 181)

²⁷ Véase Idem.: *Los villancicos de la catedral de Sevilla* 717-718.

²⁸ Simón de la Rosa, apoyado en datos sueltos, tomados de los Libros de Fábrica, de 1434-1436 y 1497, nos describe la procesión del Corpus de aquella época, y habla de “dieciseis hombres cantando y ocho moços cantores con jubones y guirnaldas en la cabeza” (ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los Seises de la catedral de Sevilla* (Sevilla, Imp. de Francisco de P. y Díaz, 1904), p. 181).

²⁹ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero*... 148.

³⁰ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: “Los villancicos de la catedral de Sevilla en el siglo XVII”, en ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen; ROMERO TALLAFIGO, Manuel (eds.): *Archivo de la Catedral de Sevilla. Homenaje al Archivero don Pedro Rubio Merino* (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural

se encargaba de las destinadas a la capilla de música, en Navidad y Reyes, Corpus, Inmaculada y Pentecostés, aparte de otras celebraciones imprevistas que podían acontecer a lo largo del año. De hecho, a los Maitines de Pascua no asistían los ministriles, ni la capilla de música, ya que debían encargarse de la Misa y de otras actuaciones importantes del Oficio en este día. Por esta razón, asistían sólo los “que hubiere menester el maestro de seises para cantar los villancicos asistirán, si los convidare”.³¹ La intervención de los niños cantorcos en estas piezas influyó, como es natural, en la técnica, la elección del compositor, el número de obras que se interpretaban y en otros detalles.

Además, los niños *seises* alternaban con los comediantes en las representaciones, principalmente en la Noche de Navidad. Y consta que, en estos regocijos, mezcla de canciones, representaciones y conciertos, intervenían también los ministriles. Los Libros de Fábrica dicen en 1563: “pagose 10 reales, por lo que costó hazer un andamio en la tribuna de las chirimías, para la comedia que se hizo el día de Año Nuevo”.

Uno de los actos que hoy día goza de mayor atracción popular es el baile que interpretan los seises desde el siglo XVII, en honor del Santísimo, en el presbiterio bajo de la catedral durante la Octava del Corpus, de la Inmaculada y el Triduo de Carnaval; unas actuaciones que se realizaban en las denominadas “siestas” (por la tarde, a la Hora de Sexta). Curiosamente, contamos con varios datos sobre el órgano acompañando a los villancicos, pero no de los ministriles; algo que nos llama la atención hoy día, pues actualmente los bailes de seises, que son villancicos según la forma de los siglos XVII y XVIII, son acompañados no por el órgano, sino por la orquesta moderna.³² Nos sorprende también que la danza de los seises ante el Santísimo, en esas tres ocasiones del año y tan considerada en la actualidad, tuviera, sin embargo, una importancia menor en las celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas de la catedral durante los siglos XVII y XVIII, como observaremos claramente al hablar de la Misa y Oficio de la catedral en estas fiestas.

Pero todas estas actuaciones, en general, deben considerarse como partes complementarias, dentro del impresionante despliegue de formas, ritos, actuaciones y otros muchos componentes de los que constaban las

Cajasur, 2006) 665-722. Sobre los villancicos de Pascua, que cantaban los seises, pueden verse las 685-686 y 716-718 del citado artículo.

³¹ *Compendio de las obligaciones...* 40-41.

³² Sobre la historia y estas actuaciones puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992).

celebraciones litúrgicas de la catedral hispalense en el período barroco, y de los variados y múltiples actores que intervenían en su realización.

2. Cambios aportados por el Barroco

Con la llegada del siglo XVII se inaugura la etapa del Barroco musical que se prolonga, en general, casi hasta finales del XVIII, derivando desde finales de este siglo hacia el “estilo galante” y el italianismo. Aparecen ahora unas perspectivas y conceptos estéticos nuevos; entre ellos, el cultivo e independencia de la música instrumental respecto de la vocal, el interés por los contrastes tímbricos, el nacimiento del *bajo continuo* y la admiración y cultivo de la “melodía acompañada” y del solista, de la policoralidad y la alternancia entre los coros.

2. 1. La nueva era del Barroco

El Barroco inaugura la *seconda prattica* y con ella la policoralidad que se establecieron definitivamente en la catedral hispalense bajo el magisterio de Francisco de Santiago (1617-1644), tal como se advierte en las obras del archivo musical de nuestra catedral. Esta práctica que surgió en España por evolución, iniciándose a finales del siglo XVI,³³ fue afianzándose a medida que avanzaba el siglo XVII. Al mismo tiempo, las celebraciones de las festividades se fueron haciendo más solemnes, la música más compleja y el estilo transformándose y caminando hacia el “bel-canto” italiano, desde finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, que mimaba el lucimiento y cierto efectismo en la intervención de los solos en las interpretaciones.

Ahora, además de la multiplicación de los coros, sobre todo del doble y triple coro, se asienta el bajo continuo, llamado en España “bajo general” y “acompañamiento general”, Formas como el villancico contribuyen a ello; hecho que se constata en la catedral de Sevilla hasta el magisterio de Diego José de Salazar (1685-1709). Por otra parte, durante este período los instrumentos fueron adquiriendo un papel cada vez más importante, hasta fusionarse completamente la música vocal e instrumental, dentro de la misma composición.³⁴ Todo esto influyó en la escritura musical (en las partituras), en la

³³ Victoria escribió varias obras a dos coros en la edición de 1576 y, sobre todo, en la de 1581. Lo hizo con mayor profusión en sus salmos (años 1576, 1581, 1583, 1585 y 1600), todos ellos a ocho voces. Y empleó tres coros (12 voces y acompañamiento de órgano) en el salmo *Laetatus sum* (1583), y lo mismo en la misa del mismo título (1600) que fue compuesta sobre este salmo y lleva también acompañamiento de órgano.

³⁴ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 84

interpretación y en la misma concepción de la capilla musical, que pasó de ser un grupo vocal solamente a un conjunto vocal e instrumental, integrándose éste cada vez más y de manera progresiva.

Una de las líneas conductoras del Barroco fue la preocupación por el contraste tímbrico en el conjunto de las voces, lo que influyó en la elección de los coros, las voces que los componían y su situación dentro del espacio del templo. La colocación de las voces e instrumentos, agrupadas en coros distintos de voces, formados por un número variado, podían presentar una distribución muy diversa, dentro del espacio del templo: por sus naves, en las tribunas de los órganos, en el presbiterio, en los púlpitos, en el coro, etc. Estos grupos de cantores dialogaban entre sí unas veces y otras cantaban unidos conjuntamente, sobre todo el segundo y tercer coro, cuando la obra era a tres coros, con objeto de conseguir una especie de estereofonía y de impresionar al oyente. Así se explica que prácticamente todas las catedrales se preocuparan por tener dos órganos, colocados uno enfrente del otro.

Los compositores del Barroco utilizaron la policoralidad, sobre todo, a partir de finales del siglo XVII; un recurso muy practicado en las obras españolas casi hasta los últimos días del siglo XVIII. Es verdad que los compositores de este periodo tenían verdadera pasión por el doble y el triple coro; sin embargo, lo normal era recurrir al doble coro, y sólo en casos especiales se usaban tres o más coros. De hecho, desde finales del XVII, se estandarizó el uso del doble coro a ocho voces, perdiendo frecuentemente el primero de ellos sus connotaciones especiales. La policoralidad más espectacular se reservó para la composición de los salmos, más que para los motetes y las misas que preferían seis, siete y sobre todo ocho voces en doble coro. De hecho, la mayor parte de los salmos fueron compuestos entre 8 y 12 voces, e incluso, en algunos casos, hasta dieciséis al menos. Esto sucedió, sobre todo, en el salmo *Dixit Dominus* y los *Magnificats*, a causa del lugar y frecuencia de su uso en las Vísperas, en el primer caso, y de la funcionalidad y solemnidad que adoptaba el *Magnificat* en las Vísperas solemnes. También la Misa fue muy propicia para el despliegue policoral, pero en menor grado que los salmos.³⁵

Nuestros compositores intentaban conseguir esa multiplicación de coros con el menor número de voces, por esta razón, a partir de 1740 aproximadamente comenzaron a duplicar los coros, a pesar de crear con ello

³⁵ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 93

una “falsa policoralidad”, puesto que actuaban fundamentalmente con una intención expresiva y estética. Lo cierto es que la mayor parte de las obras de nuestro archivo musical son a ocho voces, distribuidas en doble coro, más el “acompañamiento general” o continuo, realizado ordinariamente por el órgano. Estas obras a doble coro se comportan de manera similar al *concerto grosso* barroco, pues el “coro pequeño”, formado por solistas, generalmente por un Tp, C y T, al modo del *concertino*, se colocaba (hasta la segunda mitad del siglo XVIII) en la tribuna del órgano del lado del evangelio (a la izquierda: lado del coro del Arcediano). Sin embargo el otro coro, que era el grande o más numeroso (al modo del *grosso*), se reservaba al cuarteto clásico vocal (Tp, C, T y B) y constaba de dos o tres cantores por cuerda, tal como se deduce del número del partichelas que aparecen en el archivo de música;³⁶ este coro, se situaba delante del facistol, cerca de la reja de entrada al coro de la catedral, y al frente de él se colocaba el maestro de capilla. Esta es la distribución más común de ambos coros en la catedral de Sevilla.

PLANTILLA ORDINARIA DEL DOBLE CORO				
Coro 1º (solistas: uno por voz)	Lugar	Coro 2º (el grosso)	Lugar	Acompañamientos, que solían ser tres:
Tiple I Tiple II Altus Tenor	Arriba: en el órgano	Tiple Altus Tenor Bassus	Junto a la verja del coro	1) Uno para el bajón, que dobla la voz de bajo; 2) un “acompañamiento general”, cifrado o no, para el órgano o el clave (a veces); 3) y otro “para la mano” (= “para llevar el compás”).

Este esquema es el que suelen presentar las agrupaciones corales más frecuentes en las obras de Alonso Xuárez (1675-1684)³⁷, Aunque, a decir verdad, las composiciones de Xuárez y Salazar son muy ricas en lo que a plantilla coral se refiere, pudiéndose encontrar en sus obras, a doble coro, combinaciones muy variadas: un coro para voces y otro para instrumentos, o bien un solista e instrumentos en un coro y voces en el otro, dos coros vocales, etc. Pero lo que

³⁶ Este hecho no tiene significación cuando se trata de un caso más o menos aislado, pero tiene más consistencia cuando se apoya en el análisis generalizado de las partituras del Archivo de Música de la catedral y de otros documentos y papeles de la época.

³⁷ Puede verse el catálogo de sus obras en la catedral de Cuenca online, en <http://xuarez.16mb.com/index.php/es/catalogo>.

hacen estos compositores, en realidad, es recurrir a una de las plantillas vocales que hallamos, tanto en las obras latinas como en las de lengua vernácula del Barroco, que constaban por entonces de uno a cuatro coros, y además podían aparecer uno o más solistas que cantaban “al órgano”, en su tribuna y eran acompañados por éste.³⁸ Incluso podía existir un coro formado sólo por instrumentos,³⁹ o bien instrumentos que interpretaban algunas voces, incluso en obras a ocho (en dos coros) o a menos número voces.⁴⁰ De todos modos, las agrupaciones más comunes y típicas de la música policoral española del período barroco fueron las compuestas a 8 y 12 voces, distribuidas en dos y tres coros, respectivamente, de los que el primero recibía un tratamiento distinto;⁴¹ por lo general, constaba de solistas y estaba formado por voces agudas (Tiple I, Tiple II, Contralto y Tenor). Éste se colocaba en un lugar bastante separado respecto de los otros coros (de ordinario junto al maestro de capilla) y solía acompañarlo el arpa; el segundo y tercer coro, estaban formados por el cuarteto clásico (Tiple, Contralto, Tenor y Bajo), y se situaban normalmente en las tribunas de los órganos, que se encargaban de acompañar a sus respectivos coros, o bien lo hacían el bajón o el violón que reforzaban la voz de los bajos,⁴² aunque esto no impedía que existiera al mismo tiempo un acompañamiento realizado por un instrumento armónico.⁴³

En las obras a tres coros, apenas existentes en el archivo hispalense, también podemos encontrar diferentes combinaciones: un coro destinado a los instrumentos y dos para voces, o bien un solista y doble coro, o dos solistas y dos coros de voces, etc. Actualmente se conservan poquísimas obras latinas del siglo XVII a triple coro en el archivo musical de la catedral de Sevilla: el *Alabado* de Juan Sanz y el salmo *Dixit Dominus* de Salazar que incluye un coro de instrumentos, y el *Conceptio tua* de Francisco de Santiago, y alguna otra de

³⁸ Esto puede verse en las Actas Capitulares: “Este día mando el Cabildo que el órgano grande se toque los días de primera y segundas clases, y que los músicos suban a él a cantar los motetes quando fuese necesario, y de no observarlo así el rac. organista, y dichos músicos el Sr. Presidente les multe” (AC., Libro 75, 6-XI-1680, f. 73).

³⁹ Por ejemplo, el cabildo otorgó permiso, para que intervinieran dos violones, dos arpas, un violín y un tenor en el coro segundo de Semana Santa (AC., Libro 89, 15-III-1708, f. 44).

⁴⁰ Esta fue una práctica bastante común en España (LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 36).

⁴¹ QUEROL GAVALDÁ Miguel: “La música religiosa española en el s. XVII”, en CASARES RODICIO y FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (eds.): *Congresso Internazionale di música sacra. Roma* (Roma: 1950) 324. También TAYLOR, Thomas F.: “The Spanish high Baroque motet and villancico. Style and performance”, en *Early Music* 12, nº 1 (1984) 67.

⁴² Así ocurre en los responsorios del Jueves Santo compuesto por Francisco de Santiago, como puede verse en GONZÁLEZ BARRIONUEVO y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Francisco de Santiago...* 32-42 del Estudio musicológico más el cuadernillo con la música: *Oficio de Semana Santa*.

⁴³ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 31 y 33.

Salazar; aparte de las que nos han llegado de falsa policoralidad que duplican uno de los coros.⁴⁴ Todas las demás obras que han llegado a nosotros son, como mucho, a dos coros; esto es, a doble coro.

2. 2. Alternancia y canto a versos

La interpretación alternante, que era fundamental en la monodia gregoriana medieval, y seguramente tan antigua como la misma vida humana, es la expresión más evidente de esta concepción, que tanto amó Guerrero en sus obras, y recoge la *Horden que han de tener los ministriles en tañer* presentado por el mismo Guerrero al cabildo de Sevilla, y aceptada y recogida por éste en las actas capitulares del 11 de julio de 1586.

En efecto, la alternancia *a versos* fue una realidad muy practicada en los cantos del Común de la Misa y en otros muchos del Oficio, tales como los salmos, himnos, magníficats y Salves en los que podían intervenir dos o más componentes: la capilla de música y el órgano, o éste y el coro de canto llano, o la capilla de ministriles y la capilla de música, o tres o más conjuntos formando coros diferentes.⁴⁵ Las posibilidades de alternancia eran bastantes amplias, como se ve.

En las celebraciones litúrgicas solemnes de las grandes fiestas del año litúrgico, era muy normal el canto *a dos* o *a tres coros*, en cuyo caso se repartían los versículos del salmo entre el coro gregoriano y la capilla de música o el órgano; o entre el coro gregoriano, la capilla de música, y la capilla de ministriles o el órgano. Este canto *a versos* o alternante, con intervención de los ministriles, estuvo a la orden del día a finales del siglo XVI, y continuó durante siglos, como medio de solemnizar varias partes de la Misa y del Oficio los días de fiesta, como hemos dicho ya anteriormente.

Las actas capitulares del 11 de julio de 1586 indican claramente que las Salves se cantaban “a versos”,⁴⁶ interviniendo los instrumentos en tres de ellos, y que se interpretaban igualmente a versos determinados cantos del Oficio festivo; por lo que sabemos, podemos suponer que se refiere seguramente a los

⁴⁴ Esta obra ha sido publicada en GONZÁLEZ BARRIONUEVO y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla (1617-1643/44)* (Granada: Editorial Libargo, 2019), páginas 31-32 y 41-42 para el estudio, y 3-22 para la música (en cuadernillo aparte).

⁴⁵ Sobre este comportamiento del canto *a versos* en las obras de Guerrero puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* al tratar de sus Vísperas solemnes, en el cap. IX, pp. 445-502.

⁴⁶ “...Que en las fiestas del choro aya siempre un berso de flautas. Que en las Salves los tres versos que tañen, el uno será con chirimías y el otro con cornetas, y el otro con flautas, porque siempre un instrumento enfada” (AC., Libro 36, 11-VII-1586, fols. 46v-47).

salmos, himnos, magníficat, etc. Pero Guerrero sugiere al cabildo en esta cita que los grupos de instrumentos, que intervengan en dichos versos, sean diversos y no siempre los mismos, a fin de conseguir con ello cierta variedad y colorido tímbrico; así se señalada en el pasaje particular que hemos citado.

Esta alternancia que creaba una sucesión de planos sonoros y tímbricos contrastantes, y desechaba la monotonía que causaba “enfado”, como advierte el documento de la catedral hispalense, subía de nivel si la capilla de ministriles recurría a grupos instrumentales o familias con timbre sonoro diverso, tañendo una vez con chirimías, otra con cornetas y otra con flautas, como advierte Guerrero.⁴⁷ El resultado obtenido por el cambio de grupos instrumentales en sucesión alternante, daba como resultado una interpretación similar a la del órgano con sus cambios de registros. A este variado abanico de contrastes tímbricos, a causa de los distintos grupos de intérpretes que intervenían en la celebración solemne de la Misa y del Oficio, debemos añadir también los seises, que siempre cantaban los “versetes” del Oficio y las primeras partes de los “responsiones” desde el lugar asignado en el coro de la catedral.⁴⁸

2.3. Solo y doble coro

A partir de finales del siglo XVII y durante el XVIII comenzó a abrirse paso el “pre clasicismo” o estilo “galante” de la melodía acompañada, que desembocó en el “italianismo” y romanticismo de nuestra música. Esto se advierte en Sevilla con Gaspar de Úbeda (1710-1724) que presenta ya un cambio de estilo en el que la influencia de la música italiana es mucho más evidente; así continuó su sucesor Pedro Rabassa (1724-1767), sobre todo en sus obras en lengua vernácula.⁴⁹ Ahora se incorporaron formas de importación italiana (recitado y aria), especialmente en los géneros con texto en castellano, tales como las cantadas, los tonos y los villancicos; una incorporación de las formas italianas del recitado y del aria a las obras, sobre todo en castellano, que ocurrió también en el resto de Europa.

En las composiciones del archivo musical de la catedral encontramos,

⁴⁷ GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 250 y puede verse también la página 248.

⁴⁸ Villegas dice que los seises que intervenían para cantar los versos de los responsorios en los Maitines solemnes del Triduo Sacro se colocaban en un banco, situado para el caso, delante del facistol grande del coro. Puede verse el esquema con las intervenciones de los distintos cantores en los Maitines del Triduo Sacro, en GONZÁLEZ BARRIONUEVO y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Francisco de Santiago...* 26-27.

⁴⁹ La influencia estética italiana se revela, sobre todo, en la incorporación de estructuras formales utilizadas inicialmente por los músicos italianos, tales como los recitativos y las arias; la presencia de indicaciones de tempo y matices en italiano; y el empleo de un estilo melismático propio del “bel canto”, fundamentalmente en las arias y las coplas.

entre las variadas agrupaciones corales a partir del Barroco, la triple combinación, formada por solista más dos coros que adoptan la misma disposición del doble coro; esto es, coro de solistas en registro agudo más el cuarteto clásico formado por Tp, C, T, B. Además, solían añadirse al menos un par de instrumentos para realizar el “acompañamiento general”; por ejemplo, el órgano para el bajo cifrado y el bajón o violón que doblaba la voz del bajo y realizaba el bajo “continuo” en sentido propio, e incluso otro bajo cifrado o no “para la mano” que servía para que el maestro de capilla llevara el compás.

La combinación de solista más doble coro es por lo general del período barroco avanzado, y por lo tanto abunda más en Diego José de Salazar y los maestros posteriores a él que en los compositores anteriores, como manifestación del cultivo generalizado de la “melodía acompañada”. Es verdad que ya hallamos un ejemplo de esta práctica en el motete *Conceptio tua* de Francisco de Santiago, pero esta obra resulta moderna para su época, como puede comprobarse si tenemos en cuenta la documentación llegada hasta nosotros.⁵⁰

El motete *In festo Sanctorum Apostolorum Petri et Paule: Tu es pastor* a 9v. (Tp / Tp, C, T, B / Tp, C, T, B) de Juan Sanz, lleva notación cuadrada blanca en compás binario marcado con C. Parece que fue copiado por el mismo autor del motete *Conceptio tua* de Francisco de Santiago; de hecho, va escrito en la parte inferior del *Conceptio tua*. Las líneas divisorias, añadidas posteriormente, indican que se ha cantado en compás de ¢ (*alla breve*), pero sin reducir el valor de sus figuras a la mitad; esto es, con una breve por compás.⁵¹

En estos dos casos, y lo mismo en las obras de Salazar y las de sus sucesores en la catedral de Sevilla, lo normal es que el solista cantara en la tribuna del órgano que realizaba su acompañamiento; lo mismo acontecía con uno de los otros dos coros, como era costumbre en el doble coro, según hemos expuesto anteriormente.

2.4. Triple coro y falsa policoralidad

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue común el empleo de lo que podemos denominar falsa policoralidad en las obras de los compositores

⁵⁰ Esta obra fue publicada por GONZÁLEZ BARRIONUEVO y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Francisco de Santiago...* Remitimos aquí para su estudio, análisis y para ver su música.

⁵¹ Archivo Capitular, sig. 90-1-2.

españoles;⁵² esto es, la duplicación de los coros, especialmente del segundo y tercero.⁵³ Desde el punto de vista de la partitura musical, se trataba realmente de uno o dos coros, aunque divididos artificialmente en dos o tres, que se colocaban en ubicaciones diferentes dentro del tempo; pero la música que cantaban esos seccionados en dos o tres grupos corales era la misma. Por esta razón, el número real de las voces de una composición policoral puede ser distinto del número de partichelas existentes o del que se puede leer en el título de la obra. Esto es lo que ocurre en tres composiciones que se interpretaban en las “Siestas” de las Octavas del Corpus, de la Inmaculada y en el Triduo de Carnaval, después que los seises habían terminado su danza sagrada ante el Santísimo. Estas tres piezas a las que nos referimos aquí aparecen como si realmente fueran a 11 ó 12 voces (en tres coros), pero se trata realmente de una falacia, ya que musicalmente hablando fueron compuestas por los autores para cuatro o para ocho voces (para uno o dos coros), aunque luego se haya dividido cada voz en dos o tres mitades, como si se tratara de tres coros, colocados en otros tantos lugares distintos dentro de las naves de la catedral.

Tal ocurre con el *Tantum ergo* de Francisco Guerrero a 4 voces, que fue transformado en tres coros, casi dos siglos más tarde, de acuerdo con el gusto y la estética del Barroco (SATB / SATB / SATB). La citada obra de Guerrero se halla escrita en la parte superior de unos pergaminos doblados por la mitad, de 22 x 31,5 cm, con notación cuadrada blanca muy bella (de 1727),⁵⁴ en cuya parte inferior aparece el *Alabado* a 11 voces, descrito anteriormente, de Juan Sanz, organista de la catedral de Sevilla (desde 1553) y maestro de capilla de 1661 a 1673. Estas partichelas van recogidas, a su vez, dentro de un folio de pergamino doblado que imita a las pastas de un libro, y bonitamente adornado con cenefa alrededor, en cuyo centro se lee: *Tantum ergo a 4 del Maestro Dn. Franco Guerrero y alabado a 11 del Maestro Dn Juan Sanz que en las Octavas del Corpus Xpti, Concepción de Ntra. Sra. y de las Carnestolendas se canta en la Snta Yglesia metropolitana y Patriarcal de Sevilla.*⁵⁵

⁵² VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del s. XVIII”, en *Nassarre*, III, n^o 2 (1987) 95.

⁵³ Así lo hizo Pedro Rabassa, por ejemplo, después de llegar a la catedral de Sevilla (1724-1757) desde la de Valencia (1714-1724), en la que sí compuso obras policorales.

⁵⁴ Esta obra de Guerrero lleva la signatura 51-1-1 en el Archivo de Música de la catedral hispalense. Sus títulos van en rojo, letra inicial amplia en azul, rodeada de un recuadro rojo y hojas amarillentas, y con todas las iniciales de los versos del *Tantum ergo* rojas y de tamaño más pequeño. Se ha usado mucho, como muestra el desgaste de la parte inferior a causa de los las manos de los cantores.

⁵⁵ La copia es posterior a 1695, año en que se creó el Triduo de Carnaval con baile de seises en la catedral de Sevilla (GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992) 154).

Así pues, el *Tantum ergo* de Guerrero, que originariamente fue compuesto para cuarteto vocal, pasó a cantarse más tarde a tres coros con acompañamiento, siguiendo la estética y los gustos barrocos, tal como indican los márgenes superiores de los tres grupos de partichelas, correspondientes a otros tantos coros de cuatro voces cada uno: 1) el primero lleva la leyenda “Tiple a 4. Órgano grande. de Dn. Franco Guerrero”, y lo mismo el Alto, Tenor y Bajo; 2) el segundo grupo dice: “Tiple a 4. Órgano pequeño. de Dn. Franco Guerrero”, y también las otras tres voces; 3) y el tercer grupo de voces no indica instrumento alguno: “Tiple a 4. de Dn. Franco Guerrero” (y lo mismo en el Altus, Tenor y Bajo),⁵⁶ pero se trata seguramente aquí del coro general. Existen además dos partichelas de “Acomp[añamien]to a 4. Órgano grande. de Dn. Franco Guerrero”; otras dos de “Acomp[añamien]to a 4. Órgano pequeño. de Dn. Franco Guerrero”; una para “Acomp[añamien]to a 4. Clavicémbalo. de Dn. Franco Guerrero” con igual cifrado que las del órgano pequeño; y una con el “Acomp[añamien]to a 4. Para la mano.⁵⁷ de Dn. Franco Guerrero” sin cifrado, que seguramente servía de guión para quien tenía que regir la capilla de música.

Coro 1º al órgano grande	Coro 2º al órgano pequeño	Coro 3º (Coro general)
Tiple	Tiple	Tiple
Alto	Alto	Alto
Tenor	Tenor	Tenor
Bajo	Bajo	Bajo
Órgano grande	Órgano pequeño	Clavicémbalo

Por tanto, existen partichelas para los tres coros, para los instrumentos que los acompañaban, y para la dirección; esto es: para el órgano grande, para el pequeño, para el clave y “para la mano”, y sabemos que en la catedral de

⁵⁶ Hay además otra partitura de Tenor y dos de Tiple con esta misma leyenda.

⁵⁷ La expresión “para la mano”, referida a uno de los acompañamientos, se encuentra por primera vez en el *Alabado sea a 11, a tres coros* y en el arreglo para tres coros del *Tantum ergo* de Guerrero. Vuelve a aparecer, años más tarde, en las obras de Gaspar de Úbeda, maestro de capilla entre 1710 y 1724. Úbeda acostumbra a escribir tres bajos en sus obras: uno sin cifrar (para el bajón, violón o violoncelo), y otros dos cifrados (uno para el órgano y otro “para la mano”). Sin embargo, Pedro Rabassa (1724-1767) sólo una o dos veces especifica que uno de los bajos cifrados es “para la mano”; en el resto aparecen dos bajos cifrados iguales, pero sin indicar su finalidad, aunque se puede adivinar su destino. Antonio Ripa usa mucho también la expresión “para la mano” en sus bajos y en la *Misa a 8 con violines* (sig. 66-1-5), en lugar de decir “para la mano”, dice “para regir”, lo cual indica que se trata de un guión para que el maestro de capilla “rija el facistol”. Domingo Arquimbau usa mucho también expresión la “para la mano”, y tiene un Magnificat a 8v con bajón, violonchelo, contrabajo y órgano, que lleva un “bajo para el compás” (sig. 9-1-3).

Sevilla los coros se colocaban en las tribunas del órgano (uno en cada una de ellas) tal y como indican las partichelas que hemos visto, y a cuyos coros acompañaba el órgano correspondiente; otro coro (el coro general) cantaba en el coro, cerca de la verja de salida hacia el altar mayor.

Lo mismo sucede en el *Alabado* de Juan Sanz, en cuyas partichelas figura como *Alabado sea a 11, a tres coros* (Tp, Tp, T / Tp, A, T, B / Tp, A, T, B) y acompañamientos:⁵⁸ uno para el 2º coro; otro cifrado para el 3º en el “órgano pequeño”; otro igual al anterior (duplicado) para el “órgano grande”; un “acompañamiento general” para clavicémbalo y otro “para la mano”, que sabemos que estaba destinado al director. Este *Alabado* parece que es a tres coros, pero la verdad es que es para dos, ya que el segundo se halla duplicado; esto es, dos juegos de partichelas llevan la misma música, con la única diferencia de que en uno de esos juegos se dice: “al órgano grande”⁵⁹, mientras que el otro coro dice que es “al órgano pequeño”.⁶⁰ Por tanto, estos coros, se colocaban en las tribunas de los dos órganos del coro, dispuestos uno frente al otro, e indican una disposición policoral del segundo y tercer coro, teniendo en cuenta que, al contrario de lo que podríamos pensar, la disposición policoral no enfrenta un coro con otro, sino que, en este caso y en otros, lo que se propone el autor es una repartición de la misma música en el espacio, de ahí tal disección en dos grupos corales.⁶¹

Se trata de una obra a once voces; una de las compuestas por el autor con mayor número de voces. Ésta va dispuesta en tres coros de la forma siguiente:

⁵⁸ Archivo Capitular, sig. 51-1-1.

⁵⁹ Una de las partichelas del tercer coro dice que se canta “en el órgano grande”, mientras que en la otra copia advierte que se hace “en el órgano pequeño”.

El órgano pequeño sería el antiguo órgano del organero Fray Juan., y el grande sería el nuevo. Según indica Ayarra. Véase: AYARRA JARNÉ, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Patronato Nacional de Museos, 1974) 25-32).

⁶⁰ Las copias de los coros 2º y 3º son exactas musical y paleográficamente hablando, de manera que no estamos ante una copia realizada en época posterior, sino que las dos fueron escritas en la misma época como partes de la obra; ambas están en pergamino y ambas muestran el mismo deterioro por el uso.

⁶¹ Conservamos 300 obras de Rabassa, de las que 177 llevan texto latino y en las que predominan los recursos más vinculados a la tradición renacentista y barroca; 122 son en castellano y se muestran más abiertas a las novedades y a los recursos vinculados al estilo pre-clásico; sólo se conserva una pieza instrumental que es una sonata para teclado. En las composiciones de Pedro Rabassa se distinguen dos etapas: 1) La primera corresponde a los años de formación e inicios de su carrera en Barcelona (antes de 1713) y al período en que estuvo de maestro de capilla en las catedrales de Vich (1713) y de Valencia (1714-1724); y 2) la segunda etapa corresponde a su estancia como maestro de capilla en la catedral hispalense (de 1724 a 1767). La obra de Rabassa se enmarca, sobre todo, dentro del barroco tardío, aunque algunas de sus obras (a partir de 1730) tienen ya rasgos del estilo pre-clásico. La mayor parte de sus obras son policorales, pero a partir de la década de 1740 se observa una evolución hacia la denominada falsa policoralidad: uso de coros secundarios que sirven básicamente como refuerzo armónico del primero.

CORO I°	CORO II°	CORO III°
Tiple 1°	Tiple	Tiple
Tiple 2°	Alto	Alto
Tenor	Tenor	Tenor
	Bajo	Bajo
	Acomp. del coro 2° en el órgano grande	Acomp. del coro 3° (en el órgano pequeño)
Acompañamiento general: Clavicémbalo		
Acompañamiento general “para la mano”		

El primer coro es el formado por cantores solistas, similar al concertino del *concerto grosso* y de registro agudo, lo que es normal en la música policoral, y en determinados momentos canta solo este coro con los acompañamientos generales; mientras que los otros dos coros, que en realidad es uno, pero dividido en dos, constituyen el *grosso*, responden ordinariamente al primero.⁶² Además, en el primer coro advertimos más actividad contrapuntística, mientras que en el resto de los coros predomina la textura vertical; y el primer coro es el que inicia la obra, en compás binario (con C), e igualmente la segunda sección, ahora en ternario (con C3).

Hallamos otro caso de falsa policoralidad en la “[*Missa*] *Virtute Magna* y Motete a la Encarnación, a 8” de Diego José de Salazar, para Tp 1°, Tp 2° y T / Tp, A, T y B.⁶³ Esa obra de Salazar, es una Misa parodia sobre el motete *Virtute magna* de Alonso Xuárez, su predecesor en la catedral de Sevilla. Arriba, a altura del margen superior, en la pasta anterior del cuadernillo destinado a la voz primera del coro primero, figura el título: “Tiple 1° de 1° choro de la Missa y el Motete a 8 --- Salazar”,⁶⁴ y en el margen superior del primer cuadernillo, encima de la música, dice: “Tiple 1° de 1° coro a 8 voces. Virtute magna a 7”, y así en cada uno de los cuadernillos, de acuerdo con la música que contienen. En la página 7 de las partichelas comienza el motete *Virtute magna*, y en el margen

⁶² De hecho, la copia del tercer coro dice: “duplicado”.

⁶³ Archivo Musical, signatura Ms. 14 (antes 88-1-1). La Misa va escrita en 12 cuadernillos, uno para cada voz, porque fue copiada más tarde para 12 voces, Estas partichelas tienen unas dimensiones de 295 x 215 mm. y seis páginas (pp. 1-6) para la Misa, más una o dos páginas para el motete (pp. 7 ó 7 y 8) según los casos; además, aparece una hoja de guarda al principio, otra al final y cada cuadernillo lleva unas pastas de cartón, forradas con papel amarillento que se asemeja al cuero.

⁶⁴ Así sucede también en el resto de los doce cuadernillos destinados a cada una de las voces, en los cuales se indica la voz de Tiple, Alto, Tenor y Baxo, y se precisa, además, si estas voces pertenecen al choro 1°, al 2° o al 3° de la Misa; además añade: “y el Motete a 8 --- Salazar”, tal como hemos indicado anteriormente.

superior va esta leyenda: “Motete a 8. A la Encarnación”. Pues bien, aunque los títulos, que hemos mencionado, dicen que la Misa es a ocho voces, lo cierto es que existen, además, otros cuatro cuadernillos para un tercer coro, tal como indican éstos en sus títulos, si bien es verdad que la música de sus cuatro voces es igual a la que aparece en las partichelas correspondientes al coro 2º; esto sucede tanto en la Misa como en el Motete. Por lo tanto, estamos ante una Misa y un motete que fueron escritos originalmente a 8 voces dispuestas en doble coro, tal como indican los títulos de las partichelas que hemos visto más arriba, pero más tarde ambas piezas fueron copiadas nuevamente y transformadas en tres coros, simplemente mediante la duplicación de la música del segundo coro; de este modo, se pasó de 8 voces a 12 voces, dispuestas en tres coros no reales, sino aparentes, conforme a la práctica y el gusto del siglo XVIII. Por otra parte, es digno de notar que el Bajo de coro 2º carece de texto, y lo mismo ocurre en el motete, que se encuentra en la página 7, y en cuya parte superior dice: “órgano 2º coro”;⁶⁵ este Bajo que además va numerado es, por tanto, instrumental. Existe otro “Bajo de coro”, todo él escrito en la página 7, que no lleva numeración, lo mismo que ocurre en el Bajo del motete y, en ambos casos, es distinto al del 2º coro. Aparte, existe un cuadernillo con el “Acompañamiento general a la Misa y el Motete a 8 --- Salazar”, y aquí son cifrados ambos acompañamientos.

2.5. Capilla de música y orquesta

Los cambios técnicos y estilísticos que aparecieron al final del Barroco en la composición de las obras llegaron acompañados también de una renovación en la plantilla orquestal; un cambio iniciado sobre todo por Úbeda y Rabassa, y consecuencia, sobre todo, de la introducción de la familia de los violines en la catedral hispalense. Los nuevos instrumentos de la orquesta desplazaron a las cornetas, chirimías, sacabuches y otros un tanto arcaicos que hallamos en las partituras del período precedente.

Antonio Ripa amplió el número de instrumentos de la orquesta moderna en sus obras, en las que aparecen principalmente violines, violas, flautas, oboes y trompas. Además, sus partituras suelen contar con la presencia de tres bajos: uno sin cifrar para el fagot, violoncelo o contrabajo y otro “para la mano”, más un tercero cifrado para el órgano o el clave; a veces, también el bajo “para la mano” aparece cifrado. Tanto Ripa como Arquimbau (1790-1829), su sucesor,

⁶⁵ Esto quiere decir que al Bajo del conjunto coral es instrumental y lo suple el órgano.

escribieron muchas obras para dos y tres coros con instrumentos, y ambos sintieron gran aprecio por la unión violines-trompas en sus composiciones.

A finales del siglo XVIII, al ser sustituida la antigua capilla de ministriles por los instrumentos de la orquesta moderna, la catedral hispalense experimentó otro cambio significativo de la mano de los maestros Ripa y Arquimbau: el nuevo emplazamiento de la orquesta en el coro. Hemos visto que, en la época de Guerrero, los ministriles se situaban en una tribuna superior colocada en el coro o su entorno, y años después, al menos, en una de las tribunas de los órganos, como veremos seguidamente. Este mismo comportamiento continuó durante el siglo XVII y la primera parte del siglo XVIII, tanto cuando tañía la capilla de ministriles sola como cuando formaba uno de los coros de que constaban las obras policorales, comportamiento bastante frecuente. La colocación de la orquesta cambió en la segunda mitad del siglo XVIII, y lo mismo la colocación de los coros de la capilla de música que solía cantar en las tribunas de los órganos, como hemos visto, sobre todo cuando éstos realizaban su acompañamiento. Pero, en verdad, no estamos ante un simple cambio de lugar para los instrumentos, sino que esto fue una consecuencia urgida por la transformación de la misma práctica musical con respecto al siglo XVII, por el nuevo tipo de música que se practicaba por entonces y por exigencias de los nuevos instrumentos que ahora se empleaban; dicho de otro modo, la nueva colocación de la orquesta, durante sus intervenciones con la capilla de música, fue la consecuencia del cambio en el estilo y en la técnica que experimentaron tanto la composición como la orquesta en este nuevo período, como hemos indicado más arriba. Nada tiene de extraño, pues, que el maestro Ripa (1768-†1795), y sobre todo Domingo Arquimbau (1790-†1829), insistieran al cabildo para que la orquesta se colocara abajo, en el coro, y no en la tribuna de los órganos, como venía haciéndose hasta entonces.

“D. Domingo Arquimbau, Presbítero Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia dio memorial haciendo presente al Cabildo, que para el mayor lucimiento de las funciones que se egecutan con orquesta por la Capilla de Música en esta Santa Iglesia, sería mui del caso se pusiese ésta delante del facistol en el Coro (sin incomodar el paso) y de ningún modo en el Órgano como hasta aquí se ha practicado, por no causar la Música el efecto que tiene en sí, y casi no poderse variar de Música, con otras razones expuestas por dicho Maestro que constan en estos Autos; las que

oídas por el Cabildo, y conferenciándose largamente sobre ellas se acordó, que se observe y cumpla este nuevo Plan por ahora, y en adelante siempre que no ocurra motivo que lo impida” (AC., Libro 161, 24-X-1798, f. 103v).

Entre los folios 103 y 104 aparece el “Informe plan disposición de la capilla de música” que dirige Arquimbau al Illmo.Sr. Dean y Cabildo, cuyo contenido copia exactamente el acta capitular precedente (AC., Libro 161, 14-X-1798, f. 103v) hasta “con otras razones...”, y desde aquí sigue el texto siguiente:

“; además mui expuesto a que tanto la Orquesta como el primer Coro, padescan desorden o pierdan el compás por la grande distancia que se advierte desde el Coro al Órgano para la dirección de él, pues al tiempo de mirar el compás pierden un renglón de música como se ha verificado; y igualmente el doble cuidado del que lo actúa para que vayan con igualdad los dos Coros con la Orquesta y el Órgano. No deviendo dexar al silencio que para lo que solicito es de toda inutilidad el Claviórgano, siendo de mejor armonía que se acompañe con el Órgano grande en los llenos de la música como se verifica en las primas solemnes. [...] Todo lo que no puedo menos de manifestar a V.S.I. de la grande diferencia y gusto que causará el plan que solicito para la disposición de la Capilla de Música en todas las funciones de Orquesta, [...] pues de las Catedrales que tengo noticia está la Capilla en la forma y guarda el método que manifiesto; y verificándose lo que solicito, el Maestro de Capilla podrá trabajar y cantarse Música de mucho más gusto y agradable que quando se canta en el Órgano; pues en este no pueden cantarse ni causar su efecto (como tengo expuesto) por no estar todos los Músicos unidos. Y por lo que hace a las que se cantan en el Coro devo manifestar que el lugar de su colocación es de mucha incomodidad para quando asiste el Exmo. Señor Arzobispo según todo el ceremonial que se necesita practicar; y igualmente la Capilla tiene un lugar incomodo en un todo, y a V.S.I. no serle de ningún agrado por lo próximo que está, y la experiencia me tiene acreditado que la Música a cierta distancia hace todo su grande efecto; y expone igualmente que a los Músicos que canten y toquen en el primer Coro deve eceptuárseles de cantar en el facistol para que estén descansados y puedan con menos molestia desempeñar lo que se les

confiere en semejantes casos. Cuya gracia espera conseguir de V.S.I. (en todas sus partes) el que suplica; y no dudando alcanzarla pido a N.S. conserve la vida de V.S.I. dilatados años. Sevilla, 24 de octubre de 1798. Domingo Arquimbau. Y al pie de página dice en nota: “No devo dexar de hacer presente a V.S. que mi antecesor Dn. Antonio Ripa mientras vivió siempre exclamaba conmigo para que yo solicitase la pretención de V.S.I. consiguiendo por este medio la mejor armonía y sonido de la música, como también la variedad que puede cantarse. Arquimbau”. En el margen de la primera página dice: “En virtud de esta solicitud mando el Cabildo que se observe y cumpla este nuevo plan que ahora y en adelante siempre que no ocurra motivo que lo impida. Campo frdo.”

En efecto, a medida que fue avanzando el siglo XVIII, los compositores fueron contando, cada vez más, con la presencia de la orquesta “moderna”, para la interpretación de unas obras creadas para coro y orquesta, y cuyos actores se colocaban delante del gran facistol: entre éste y la verja del coro, como deseaban Ripa y Arquimbau. Ahí mismo siguieron interpretándose, durante el siglo XIX, las composiciones italianistas del maestro Eslava y las románticas de García Torres, y las del siglo XX, desde Eduardo Torres a Norberto Almandoz. Ahí seguimos cantamos en la actualidad, donde la relación acústica entre coro y altar mayor es más aceptable y benigna que en otro lugar cualquiera del espléndido coro mudéjar de la catedral de Sevilla.

En general, los documentos que van del siglo XVII a los comienzos del siglo XX, distinguen dos grandes grupos, dentro del repertorio polifónico confiado a la capilla de música: uno que se canta “al facistol” o “por el libro” y otro que se interpreta “a papeles” (con partichelas diríamos hoy). Esta doble clasificación, de orden práctico, para todo el repertorio de la capilla, tenía en cuenta no sólo la interpretación, sino también el modo en que el compositor había concebido su obra formal, técnica y estilísticamente, y la había plasmado en los diferentes soportes: en libros grandes de polifonía o de facistol, o bien en partichelas o papeles sueltos, cada uno con una voz o cuerda distinta. Las obras que se cantaban “por el libro” en el facistol, eran generalmente las de factura antigua, compuestas a 4, 5 y 6 voces, como se hacía en el Renacimiento, mientras que las interpretadas “a papeles” solían ser policorales, escritas a dos o más coros, siguiendo los procedimientos del nuevo estilo Barroco.

Este cambió de estilo llegó acompañado de una renovación en la plantilla

orquestal iniciada también por Úbeda y Rabassa, como consecuencia de la introducción de la familia de los violines en la catedral hispalense. Los nuevos instrumentos de la orquesta desplazaron a las cornetas, chirimías, sacabuches y otros un tanto arcaicos que hallamos en las partituras del período precedente.

3. Música en el oficio y en la misa

Presentamos seguidamente una visión general sobre la liturgia y la música de las celebraciones importantes de la catedral de Sevilla, con los actores o intérpretes que intervenían en su desarrollo, los momentos y lugares en los que éstos actuaban, y otros detalles relevantes para nuestro trabajo.⁶⁶

A la Misa y el Oficio, los dos pilares de la celebración litúrgica de la Iglesia, se unieron pronto las procesiones, que podían realizarse dentro o fuera de la catedral, tal como iremos viendo a lo largo de este estudio. En el Renacimiento y más todavía en el Barroco, se multiplicaron las procesiones, sobre todo las realizadas dentro de la catedral “por últimas naves” y a las distintas capillas de la catedral.

En el calendario litúrgico de la Iglesia ha existido siempre un rango u orden de importancia en las celebraciones y fiestas, y consecuentemente en las celebraciones litúrgicas a lo largo del año; una clasificación muy antigua y que encontramos reflejada ya, con toda claridad, en el Misal Romano (de 1570) y en el Breviario (de 1568) publicados por Pío V, después del Concilio de Trento (1545-1563).⁶⁷ Como consecuencia, las catedrales ordenaron sus fiestas, las celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas, y las intervenciones musicales de acuerdo con su mayor o menor importancia; un ordenamiento que presentaba ligeras variantes en cada una de las diócesis españolas, que contaban, en muchos casos, con un santoral y con unos “usos y costumbres” particulares.

En el archivo de nuestra catedral, existen tres documentos importantes, del período Barroco, de notable significación para nuestro estudio. Dos fueron

⁶⁶ Para ser más fiel a las fuentes citadas a continuación y además para que el lector se familiarice con las expresiones de uso normal en aquella época, muchas veces, me he limitado a copiar su contenido; pero lo he actualizado unas veces y otras me he limitado a explicarlo o a traducir simplemente alguna palabra concreta, a fin de que sea comprensible en nuestros días.

⁶⁷ Hasta la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, los libros litúrgicos y el calendario de la Iglesia clasificaban las celebraciones litúrgicas de acuerdo con el rango siguiente, de mayor a menor importancia: dobles de primera clase, dobles de segunda clase, dobles (que podían ser mayores y menores), dominicas, semidobles, simples, y ferias, que a su vez se dividían en ferias *per annum*, y ferias de Adviento, Cuaresma, Vigilias y Témporas. Además, los días de las Octavas se celebraban como si fueran de rito de doble, y los de las Infraoctavas con categoría de semidobles.

escritos por Sebastián Vicente Villegas,⁶⁸ maestro de ceremonias de 1615 a 1636, y por Adrián Elossu,⁶⁹ maestro de ceremonias de 1684 a 1706. El tercer documento es un impreso titulado: *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música...* (ca. 1717-1723)⁷⁰ Debemos tener en mente también el *Caeremoniale Episcoporum* (Roma, 1600), publicado por Clemente VIII para la Iglesia Universal, pues en él se inspiraron, como es natural, los autores hispalenses anteriormente citados para escribir sus apuntes litúrgicos y musicales destinados a la Misa y el Oficio de la catedral; más aún, sabemos que muchas de las prácticas que aparecen en todas estas fuentes no son nuevas, pues se hallaban ya en la época renacentista.

La interpretación del canto llano estuvo relacionada, prácticamente desde siempre, con la importancia de las fiestas (el rango de ellas), y así lo expresa también Villegas, recurriendo para ello a la variabilidad del "tempo" y del "tono", y estableciendo como norma que la interpretación del canto llano debe hacerse más despacio y en tono más grave en las fiestas de "primera clase", un poco

⁶⁸ "Norma de los sagrados Ritos y Ceremonias que se observan en el Oficio Divino, occurrencias de cassos extravagantes en todo el discurso del año conforme a las festividades dominicas o ferias de cada día en esta sancta yglesia metropolitana de Sevilla. En conformidad de lo dispuesto en el breviario y missal Romano Pontifical y ceremonial de Clemente 8 y Ritual de Paulo 5, y de los quademos propios, costumbre y estatutos desta Santa Yglesia [1630]." (Archivo de la Catedral, Sección III: Liturgia, nº 40).

⁶⁹ La obra manuscrita de Elossu lleva por título: *Días en que ay canto de órgano ô música en esta Sancta Yglesia Patriarchal y Metropolitana de Sevilla, y â qué funciones y con qué horden según el Estado y Regla del Choro y Estilo y costumbre Inmemorial de esta Sancta Yglesia, observado por el Lic^{do} Dⁿ Adrián del Ossu Presbítero Maestro de Ceremonias de esta Sancta Yglesia. Año 1685*. Esta obra se encuentra manuscrita en el Archivo Capítular, Sección III: Liturgia, libro 70, fols. 444-462v.

El 12 de abril de 1684, el cabildo designo al licenciado Adrián de Elossu, veintenero, para el magisterio de ceremonias, en ausencia y enfermedades del maestro Diego Díaz de Escobar, sin ningún salario extraordinario por el desempeño de este puesto. Lo sirvió, como interino, hasta el 21 de abril de 1687, fecha en que fue nominado, en propiedad, maestro de ceremonias. El 16 de junio de 1692, el cabildo le concedió la capellanía mayor de la capilla del obispo de Scalas. Falleció el 28 de febrero de 1706. El 16 de marzo de dicho año, el cabildo nombraba para el magisterio de ceremonias a Bernardo Luis de Castro Palacios que era sacristán mayor. Puede verse en CASTRO PALACIOS: *Tesoro de la Santa Iglesia y Metropolitana de la ciudad de Sevilla, trabaxado por don Bernardo Luis Castro Palacios, maestro de ceremonias de la dicha Santa Iglesia, que lo dedica a el Ilustrísimo Señor deán y Cabildo de la misma Santa Iglesia*, vol. I (Biblioteca Capítular y Colombina, sig. 57-4-8), fols. 290v-292r.

⁷⁰ *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla en el discurso de todo el año, según el culto, pompa, majestad y grandeza con que en ella se celebran los Oficios Divinos en las festividades de todo el año. Siendo en esto, como en todo la más especial y ejemplar, como lo afirma el padre Labe en su Biblioteca t^o 2, fol. 411. Ecclesia Hispalensis Mater ac Metròpolis Hispaniae* [ca. 1717-1723] Mandado imprimir por el Ilustrísimo y Reverendísimo señor deán y cabildo de dicha Santa Patriarcal Iglesia. (En Sevilla: Por Juan Francisco de Blas, impresor mayor de dicha ciudad, [s. f]). Se encuentra un ejemplar en A.C.S., sección III, libro 11137(3)]. Esta obra consta de 60 páginas y tal vez fuera editado entre 1717-1723, pues se cita en este libro el aniversario del cardenal don Manuel Arias y Porres, arzobispo de Sevilla, que fallecido el 16 de noviembre de 1717; esto permite datar el impreso entre esa fecha y hacia el 1723. Esta publicación [del cabildo de la catedral de Sevilla] se halla en el Archivo Capítular, Sección III: Liturgia, libro 11.137(3). Puede verse el documento completo en RUIZ JIMÉNEZ, Juan: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007) 363-389.

menos en las de “segunda clase”, y en el tono más elevado y tempo más animoso en los días de “feria”.

“Las entonaciones del canto llano en estas fiestas se hacen muy de espacio y particularmente en Vísperas y Missa, y en los Maytines que ay música,⁷¹ y de las horas menores en Tercia. Y en Completas de Quaresma no sólo se dicen muy de espacio sino algo baxo el tono por razón del contrapunto, y los hymnos siempre en los tonos más solemnes en correspondencia de lo demás”.⁷²

De manera que cuanto más importante fuera la fiesta más despacio debía cantarse no sólo el canto llano, sino también la polifonía; lo mismo cabe decir de la música instrumental, en líneas generales, particularmente cuando acompañaba a las voces.

Teniendo en cuenta este orden jerárquico o rango en la importancia de las fiestas, los documentos aludidos más arriba, y especialmente Villegas, establecen también un orden cuando se refieren a la técnica y estilo musicales. Éste debe tenerse en cuenta al seleccionar las piezas o las secciones de ellas que deben interpretarse en la liturgia solemne, de acuerdo con la clasificación establecida por el calendario litúrgico; esto es, si se debe recurrir a la cantilación o canto “en tono” (=semitonado o “recitado”), o bien al canto llano, al fabordón, al contrapunto,⁷³ o al canto de órgano “en el facistol” o bien “con papeles” a

⁷¹ Conviene que advirtamos que los documentos antiguos, en concreto los que presentamos aquí, usan una terminología que puede inducirnos a error. En éstos, “música” y “músico” suelen tener un significado distinto y más concreto del que posee actualmente entre nosotros, y lo mismo la palabra “coro”. Por esta razón, “hay música” quiere decir ordinariamente que hay capilla polifónica; esto es, polifonía. Y cuando se dice “músico” se refiere a un miembro de la “música” (capilla de música), mientras que “choro” o “coro” se refiere a los que intervenían en el canto coral o canto llano, formado por capellanes de coro y sobre todo por veinteneros. Se comprende que sea así, ya que estos coristas eran los que estaban en el coro de la catedral: el espacio construido en estilo mudéjar, en cuyo centro se halla el gran facistol. Además, téngase en cuenta que “el coro” de canto llano era esencial en la liturgia solemne, como lo era el canto llano; tanto es así que no podía haber liturgia solemne sin “coro”, pero sí podía existir sin polifonía, sin “música” o “capilla de música” que la interpretara, y también sin ministriles, aunque estos dos grupos contribuían a dar mayor esplendor a las celebraciones.

⁷² Así inicia Villegas su exposición, sobre las fiestas de 1ª clases, en sus *Norma de los sagrados Ritos*...8.

⁷³ Según Villegas, tanto el fabordón como el contrapunto del que se trata aquí eran improvisados sobre el canto llano; esto es, ambos eran cantos “supra librum” o “alla mente”. Pero el fabordón era un contrapunto vertical u homofónico y se realizaba sobre los tonos los salmódicos, mientras que el contrapunto resultaba más adornado y se usaba con las otras piezas del canto llano, razón por la que dice Villegas que, cuando hay contrapunto, el tono se hace algo bajo, y se comprende que es para que no plantee problemas de tesitura al doblar las notas a la 5ª y a la 8ª. Este tratamiento de fabordón lo encontramos, pero en este caso escrito, en un libro de 40 folios, mutilado e incompleto, con unas dimensiones de 225 x 175 mm., que contiene algunas piezas a dos voces destinadas a los seises; concretamente, lo hallamos en los salmos *In te Domine speravi*... (Sal. 30: fols. 1v-2v), *Qui habitat in adiutorio*... (Sal. 90: fols. 3-6), *Ecce nunc benedicite*... (Sal. 133: fols. 6r-v) y el himno *Te lucis ante terminum* (fols. 7-9) en compás ternario, para las Completas de los domingos. Además, Simón de la Rosa asigna a los seises, “durante la Cuaresma, cantar el tiple y el contralto

varios coros, interviniendo el órgano o los ministriles, etc.

Por otra parte, estas normas e incluso estas técnicas determinaban quiénes debían ser los intérpretes de las obras de música en la liturgia solemne cantada: el sochantre y los veinteneros, el maestro de capilla y la capilla de música, etc. Pero existía, además, una gran cantidad de variantes y posibilidades que, a su vez, muestran una gran riqueza en el orden interpretativo, y así sucedía que las partes monódicas podían ser interpretadas por el coro, los seises, coro y seises juntos, o bien por un solista, dos, etc.

[en] las Completas, haciendo el coro la parte del bajo, canto vulgarmente llamado *Varetas*, cuando las vísperas se celebren por la mañana” (DE LA ROSA: *Los seises...* 114).

El discanto, aplicado al canto llano, fue de uso muy común en nuestras catedrales, desde época muy temprana, y pervivió hasta entrado el siglo XIX. Consistía en adornar o glosar el canto llano, recurriendo para ello una especie de contrapunto que se aplicaba al canto llano sobre la marcha; bien fuera recurriendo a la forma simple de nota contra nota (sobre todo por terceras), o bien con mayor despliegue melódico y adornos, de acuerdo con la preparación de los intérpretes y el grado de la fiesta en que se interpretaba. En ambos casos, se trata siempre de un adorno del canto llano, y por eso dice Nassarre que consiste en ir improvisando consonancias sobre el canto llano, pero sin atenerse estrictamente a las normas del contrapunto: “La quarta razón que ay para estudiar los contrapuntos sobre canto llano, es por ser canto eclesiástico, y el que más generalmente se práctica en la Iglesia. En muchas partes que no hay capilla de músicos, los días solemnes forman consonancias muchos sobre el canto llano que se canta; a lo que llamaron los antiguos contrapunto, y los modernos llaman cantar a fabordón, por distinguir al contrapunto, que es con arte, de este, que es sin él; aunque uno y otro no es más que formación de diversas consonancias, y en el que se llama fabordón, se forman según el antojo de el que canta, sin poner la atención más que en que suene bien: en el que es con arte, va ceñido a las reglas, que dexó escrita en el capítulo antecedente. Pero sea el que llaman fabordón, que es contrapunto sin arte, o el que se aprende debaxo de reglas, todo es canto llano. Los que no saben música, forman consonancias al sentido; los que la saben según las reglas, con que se les enseñaron; y unos y otros los exercitan en la Iglesia sobre el Canto Eclesiástico; como comúnmente lo hazen los músicos sobre los Introito de las Misas y algunas antífonas, y sobre canto de órgano jamás se práctica en la Iglesia; porque siempre es sobre canto llano; pues aviendo de ser su mayor exercicio sobre dicho canto, es mucha razón que sobre él se aprenda” (NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza, 1723-1724); reedición en facsímil (Madrid: CSIC.) Vol. II, p. 150).

En Sevilla y otras catedrales, a esta técnica de improvisación se la calificaba con expresiones como “echar contrapunto” o “echar varetas”, y en otros lugares incluso se habla de “echar varillas”. En Toledo, el canto llano con glosa se denominaba *canto melódico*, *melodía* e incluso *canto eugeniano*, pues esta manera de interpretar el canto llano glosado se atribuía a san Eugenio, obispo de Toledo (†657). A finales del siglo XVIII, el maestro de melodía, Jerónimo Romero de Ávila, describe ambas maneras de realizar estas glosas, una sencilla y otra doble, dando avisos y ejemplos para cantarlo con perfección. Rojo y Prado: *El canto mozárabe* (Barcelona: Diputación Provincial, 1929) 148-156. Karl Werner Günpel: “Cantus Eugenianus. Cantus melódicus”, en *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977, of the International Musicological Society*, ed. Daniel Heartz y Bonnie Wade (Kassel, Basilea Londres: Bärenreiter, 1981) 407-413.

La técnica de la improvisación, sobre el canto llano, se practicaba por todas partes, y de hecho Mendelssohn la encontró en la Capilla Sixtina, en el viaje que hizo a Roma en 1830: “Un tiple solo hacía la entonación, atacando vigorosamente la primera nota, y cargándola de apoyaturas, para terminar en la última sílaba con un prolongado trino. Seguidamente sopranos y tenores cantaban la melodía más o menos como la trae el libro, en tanto los contraltos y los bajos cantaban en terceras... todo con un ritmo saltarín” (ABESCOND, Ibert-Jacques: *Le chant grégorien* (París: Buchet-Chastel, 1972) 241).

En relación con el contrapunto improvisado en la práctica polifónica hispánica, véase FIORENTINO, Giuseppe: «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en GARCÍA PÉREZ, Amaya y OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (coords.): *Francisco de Salinas [Recurso electrónico]: música, teoría y matemática en el Renacimiento* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (2014) 148-160. Es muy posible que se trata del contrapunto denominado “común” que era el más usado en las capillas de música según Cerone (1613) 565-594.

En especial, las pautas propuestas por los apuntes de Villegas y Elossu manifiestan una gran variedad y riqueza interpretativa en la liturgia de la catedral hispalense. Ellas precisan no sólo los géneros musicales y actores que debían intervenir en cada una de las partes de las celebraciones litúrgicas solemnes (capellanes de coro y veinteneros, capilla de música, organista, ministriles, etc.), sino también cómo debía hacerse cada una de ellas y la técnica empleada; esto es, si se hacían rezadas, o bien con canto llano, fabordón, contrapunto, canto de órgano, o si intervenían los ministriles solos o junto con la capilla, o alternando con ella, si cantaban los veinteneros y capellanes de coro, los seises, etc.

Además, se observa con claridad el papel fundamental del canto llano y del órgano en la celebración litúrgica de la catedral, y cómo la polifonía era siempre el medio más recurrente para solemnizar las celebraciones importantes, a lo cual contribuían los ministriles de manera notable. A este papel privilegiado de los ministriles sobre el órgano en las celebraciones más importantes, se refiere, por ejemplo, el *Compendio de las obligaciones...* cuando dice que en las misas en que deben tañer los ministriles, si no hay más de un ministril, tañerá el órgano después de la epístola⁷⁴ y el coro cantará la antífona *Post Communio* (más bien se trata de la *Communio*), echándose contrapunto sobre ella. Lo mismo cuando dice que en los días en que hay procesión y ésta deba ser recibida por los ministriles, si no hay más de un ministril, se reciba con órgano.

La visión musical que nos ofrecen los documentos anteriormente citados, debemos contemplarla dentro de un contexto más amplio, orgánico, rico y variado, pues las intervenciones de los distintos actores musicales se hallaban insertadas, a su vez, dentro de unas celebraciones litúrgicas y musicales diversas y heterogéneas en las que intervenían recitativos, canto llano, polifonía, solistas, niños cantores, instrumentos...; y todo ello, a su vez, desempeñaba una función dentro de la liturgia y dentro de unos ritos en los que se cuidaba también la forma externa: la disposición de los músicos, de los racioneros y demás personal que asistía a la Misa y al Oficio, junto con el lugar de la celebración, el adorno del altar, las vestiduras, las luces, el tañido de las campanas, y un amplio y variado etcétera.

⁷⁴ Para comprender la razón por la que tañían los ministriles después de la Epístola puede verse el *Caeremoniale Episcoporum...* 162-163. Como se verá en estas páginas, existía un espacio suficientemente amplio después que el subdiácono leía la Epístola, llevaba el libro al Prelado y lo colocaba seguidamente sobre el altar.

Es muy importante que subrayemos una vez más que en el Barroco cambió el concepto de capilla de música con respecto al Renacimiento; algo que ya había comenzado a suceder desde finales del siglo XVI, en la época de Guerrero, tal como hemos indicado anteriormente. Ahora, la capilla de música estaba formada por un grupo de voces e instrumentos que actuaban bajo las órdenes de maestro de capilla. De manera que ya prácticamente nunca actuaban las voces en solitario *a capella*, según indica el *Compendio...* con toda claridad. Esta obra establece que todos los domingos en los que la capilla de música cantaba algunos motetes, si no los acompañaba el órgano, debía “dar el tono el bajón”; y lo mismo cuando no hubiera órgano u otro instrumento y se debiera cantar algo.⁷⁵ Es evidente que aquí no se trata simplemente de “dar el tono”, sino de acompañar y sostener el canto vocal.

El *Compendio de las obligaciones...* indica que en todas las fiestas de primera clase, por lo general, había Primeras Vísperas, procesión con su estación correspondiente, procesión de Tercia, Misa y Segundas Vísperas. Todos estos servicios litúrgicos eran solemnes y en ellos intervenían la capilla de música y los ministriles, tal como veremos seguidamente. Y como regla general, aplicable también a todo el año, si había ministriles en las Vísperas éstos debían “servir” también a la procesión y en las estaciones, actuando mientras se incensaba la imagen del Señor, de la Virgen o del Santo y el altar, como solía hacerse de ordinario. Esto incluso en el caso de que se tratara de estaciones en las que se suponía que no actuaban los ministriles por norma.⁷⁶

3.1. En el oficio

La Hora más importante del Oficio eran siempre las Vísperas. Sin embargo, en algunas fiestas especiales, se celebraban con especial solemnidad los Maitines, o bien Prima, Tercia, o incluso Sexta o Completas, como veremos a continuación.

3.1.1. Fiestas de primera clase

Las Vísperas de los días de primera clase,⁷⁷ eran muy solemnes y en ellas tañían los ministriles siempre que intervenía la capilla de música;⁷⁸ desde el

⁷⁵ *Compendio de las obligaciones...* 50.

⁷⁶ Todo esto puede verse en *Compendio de las obligaciones...* 1-2.

⁷⁷ Las Primeras Vísperas, que se celebraban el día anterior de la fiesta o del santo, por la tarde, eran incluso más importantes que las Segundas Vísperas que tenían lugar el mismo día de la fiesta por la tarde.

⁷⁸ Sobre las Vísperas solemnes en la catedral de Sevilla también puede consultarse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: “La capilla de música de la catedral de Sevilla en el período barroco”, en ARANDA

inicio hasta el final: “En las primeras Vísperas, desde el verso *Deus in adiutorium* hasta el verso *Deo gratias*, en todo cuanto se cantare, tañen los ministriles juntamente con la capilla de música”⁷⁹. En concreto, Villegas indica que la capilla de música respondía a la invocación inicial *Deus in adiutorium*, y Elossu afirma incluso que también lo hacía “al *Deo gratias* de la capitula y a todos los responsorios (=respuestas) de las oraciones”.

Todas las antífonas eran entonadas, con cierta solemnidad, por uno solo⁸⁰ y luego seguía el coro “echando contrapunto sobre canto llano”; esto es, adornando el canto llano con consonancias improvisadas por los cantores. Además, la repetición de dicha antífona debía hacerse más deprisa que la primera vez; pero lo normal es que interviniera el órgano o los ministriles en la repetición de la antífona, al final de los salmos, mientras un cantor recitaba el texto, de acuerdo con el *Caeremoniale Episcoporum*.

Con respecto a los salmos, Villegas da por supuesto que, como regla general, todos los salmos se cantan, al menos, en canto llano con fabordones. Pero establece concretamente que el primero y el quinto se cantaban “a coro” con los ministriles.⁸¹ El salmo 3º, por lo menos, con alguna voz o instrumento al órgano,⁸² a coros (en *alternatim*) con el canto llano. Si en algún salmo de Vísperas,

DONCEL, Juan; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; PINEDA NAVAJAS, Antonio T.: *Las capillas de música en el barroco* (Córdoba: Edicioneslitopress, 1918) 164-170.

⁷⁹ Así comienza el *Compendio de las obligaciones...*, p. 1, al referirse a las Vísperas de los días de primera clase.

⁸⁰ El citado *Caeremoniale Episcoporum* indica que, cuando oficiaba el prelado, el maestro de ceremonias acompaña al subdiácono para entonar las antífonas o a quien debía hacerlo, según la costumbre de la catedral, una vez realizada la genuflexión al altar y la venia al obispo (p. 129a); luego, volvían ambos a su puesto. Incluso podían entonarlas el celebrante y las dignidades, según costumbre del lugar (p. 133). Cuando celebraba el prelado, por ejemplo, la 2ª podía entonarla el subdiácono, lo mismo que la 1ª, o bien el diácono, colocado a la izquierda del obispo, la 3ª un presbítero asistente, la 4ª un canónigo desde el coro, puesto de pie y tras haber hecho sólo la reverencia y todos los asistentes puesto en pie con él (128a). Cuando no celebraba el prelado, sino que éste se hallaba presente, la primera antífona la podía entonar el preste y las restantes los canónigos “más dignos” (p. 133a), pero podía hacerse según costumbre de la catedral. El himno y la antífona del Magnífica los entonaba el celebrante (p. 134).

⁸¹ Como quiera que los ministriles no solían acompañar al canto llano, aquí la expresión “a choro con los ministriles” parece claro que quiere decir alternando a dos coros: un verso del salmo en canto llano y otro tañendo los ministriles, mientras un cantor recitaba el texto del versículo que tañían los instrumentos; así solía hacerse siempre.

⁸² La expresión “cantar al órgano” se comprende bien teniendo en cuenta el estilo y técnica practicada en la “melodía acompañada” de la época. Un solista o algún cantor más subían a la tribuna del órgano (por lo general), y cerca del instrumento interpretaban las piezas o secciones de ellas acompañados por el órgano. Pero había otras maneras de realizar esto, y así se hacía también, según los casos, teniendo en cuenta que además existían órganos positivos y que se usaban en la catedral de Sevilla para las Octavas, por ejemplo, como veremos en otro lugar.

En el *Inventario...* preparado por Muñoz Monserrat (en 1721-1724) parecen cuatros libros de piezas para solista y órgano en el archivo musical de la catedral hispalense: “Libretes sueltos. 1) Un librete de pergamino, con su cubierta de lo mismo, [en] que están escritos ocho salmos de Vísperas por let[ra para cantar] versos solos al órgano. 2) Un librete de pergamino, con cubierta de lo mismo, [en que] están escritos diez salmos de Vísperas por let[ra para cantar] versos solos al órgano. 3) Dos libretes de pergamino, con

como es el caso del 5º, que suele llevar música polifónica, sucediera que, por ser extraordinario, careciera de polifonía, se cantaba al menos “con alguna voz al órgano” o con fabordón; el *Gloria Patri...* se hacía con música polifónica,⁸³ y a la repetición de la antifona del salmo tañían los ministriles, mientras un cantor o el sochantre recitaba el texto de los versos que tañían los instrumentos y no se cantaban.⁸⁴

Adrián Elossu, que escribió su ceremonial 57 años más tarde que Villegas, indica que el primer salmo se cantaba siempre “a choros y a ocho y a once voces,⁸⁵ conforme a la solemnidad”, como luego indica el autor al hablar del cántico del Magnificat; de manera que el primer salmo y el cántico, siempre se debían cantar “con papeles en uno o dos órganos y en el coro”. Es evidente que aquí se trata de polifonía policoral que era la que solía escribirse en partichelas o “a papeles”, frente a la que se cantaba “en el facistol”, que era a 4, 5 ó 6 voces, conforme se venía haciendo desde el Renacimiento. Más aún, ambos coros se situaban en las balconadas de los órganos que acompañaban a los respectivos coros, y el otro coro (el grosso) delante del facistol o entre éste y la reja frontal del coro.

cubiertas en tablilla, [en los] cuales están escritos, en cada uno de ellos, los t[res psalmos] comunes de Prima, los tres de Tercia, los tres de Sexta, y los cuatro de Completas, y el cántico *Nunc dimittis*, para cantar versos solos al órgano cuando son solemnes dichas horas” (MUÑOZ MONSERRAT, José: “Inventario de las obras de latín y romance, libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música... hizo D. Joséph Muñoz Monserrat, racionero organista de dicha Santa Iglesia”. Archivo Catedral, sección 0, libro 11157, fols. 7r-7v).

Veremos a lo largo del presente trabajo que el canto de los solistas “al órgano” se consideraba de menor categoría que el canto polifónico de la capilla de música. Lo mismo ocurría entre el órgano y los ministriles, pues el órgano sustituía a los ministriles en las fiestas importantes cuando faltaban ministriles para tañer.

⁸³ Para esto existían juegos de *Gloria Patri..* polifónicos, según los ocho tonos, en libros aparte. De ello dan fe los inventarios históricos de la catedral de Sevilla, y concretamente los de 1588 y 1618. Más tarde, se confeccionó un libro, probablemente con muchas obras de los anteriores, del que nos da razón el inventario de Monserrat: “26º. Un libro pequeño (que llaman de los Gloria Patri), manuscrito, tiene 26 hojas de pergamino...” (MUÑOZ MONSERRAT: *Inventario...*, fol. 17v, nº 26. Contenía 23 *Gloria Patri* según los ocho tonos; casi todos eran de Guerrero, salvo uno que era de Cardoso, e iban distribuidos por tonos: 3 en el tono I a 4v, 5v y 6v; cuatro en el tono II a 4, 5 y 6 voces de Guerrero; tres en el tono III a 4v de Guerrero; tres en el tono IV a 4v y 5v de Guerrero; etc.

⁸⁴ El *Caeremoniale Episcoporum*, libro ii, cap. i: “De Vesperis solemnibus Episcopo in crastionum celebraturo” (p. 127b) establece que los salmos deben cantarlos el coro con los canónigos y beneficiados, en canto gregoriano, con gravedad y decoro, aunque el *Gloria Patri...* puede cantarse de manera más solemne; además, el órgano puede tañer en la repetición de las antifonas, después de cada salmo, mientras alguien pronuncia el texto con claridad. Pero no se puede cambiar el texto de las antifonas por el de otra canción. Además, debe tenerse en cuenta lo dicho en el libro I, cap. xxviii de dicho *Caeremoniale Episcoporum*.

⁸⁵ Elossu habla de obras a ocho y a once voces, y sabemos que la polifonía a ocho voces (en doble coro) fue muy común. Es cierto que se practicó la composición a once voces, pero no es menos cierto que también se usó la escritura a 9, 10 y 12 voces, e incluso a más. Posiblemente aquí Elossu, cuando habla de obras “a once”, se refiera a las composiciones polifónicas a tres coros. Cabe incluso la posibilidad de que se refiera a once cantores, pero no parece que sea este el caso.

Villegas indica que el tercer salmo lo interpretaba una voz o instrumento “al órgano” y en *alternatim* con el canto llano. Sin embargo, Elossu afirma que este salmo se cantaba “a versos” o bien “con papeles a once” voces (=a tres coros), conforme a la práctica policoral,⁸⁶ pero en las fiestas menos solemnes se podía cantar “por un libro, sin papeles”, interpretando una pieza compuesta según la antigua práctica del Renacimiento, a 4, 5 ó 6 voces, en cuyo caso los cantores de la capilla de música, agrupados en torno al facistol grande del coro, realizaban un verso, y otro los ministriles y el órgano, alternando “a versos” la capilla y los instrumentos. Esto último se hará cuando, como se dirá al hablar del Magnificat, se cante a 8 voces; porque en los días en que se cante el tercer salmo a once voces, se debe cantar también alternando cada versículo del salmo; pero en este caso interpretaba un músico un verso “a el órgano y otro el coro a canto llano”. Aquí Elossu comete una equivocación, ya que habla de once voces (= a tres coros), en cuyo caso debemos entender que se asignaba otro verso del salmo a la capilla de música; entonces sí estaríamos ante un salmo “a once a versos”, pero entendiendo “a once” como sinónimo de “triple coro”, que parece que es lo que significa en los apuntes de Villegas y Elossu.

El cuarto salmo debía presentar el mismo tratamiento que el primero, salvo que en algunos días de primera clases, se podía cantar como el tercero salmo. El segundo y cuarto salmos lo realizaba todo el coro en canto llano; pero la capilla de música “echaba contrapunto” en ambos, tal como se dice más adelante, al hablar de la Hora de Tercia, y se concluían con la doxología *Gloria Patri...* que se cantada “por el libro”.⁸⁷ Además, todas las antífonas de Vísperas se interpretaban en canto llano, pero se “echan contrapunto”.

Las cosas habían cambiado ya a comienzos del siglo XVIII, pues el *Compendio...* sobre la actuación de los ministriles en las celebraciones litúrgicas indica que, una vez terminado el primer salmo, en canto llano, tañían los ministriles solos, en el mismo tono salmódico y “diferencia” que se había cantado anteriormente éste, mientras el sochantre “convida la antífona y el salmo siguiente a los señores caperos. Pero los salmos segundo y cuarto se interpretaban en canto llano con “varetas”⁸⁸ y el *Gloria Patri...* de ambos salmos

⁸⁶ Cuando se dice que se canta “a once”, en realidad se refiere a un canto policoral, no necesariamente a once voces. De hecho, coros a once voces no solían existir, y en el Archivo de Música de la catedral no existen piezas con este número de voces.

⁸⁷ Así pues, en las Vísperas de las fiestas de primera clase, el *Gloria Patri* de todos los salmos se hacía con música polifónica, pero algunos sólo en su doxología. Véase la nota 82 y 83.

⁸⁸ Las *varetas* consistían, en general, en “hazer contrapunto de repente”, como dice Pietro Cerone en la página 608 de *El melopeo y maestro...* (1613), o en “echar el contrapunto de repente” como afirma más

siempre era “de facistol”; esto es, a 4, 5 ó 6 voces, conforme se venía haciendo desde el Renacimiento y no a dos o más coros.⁸⁹ Dice el *Compendio...*, que en las Primeras Vísperas de todas las fiestas de primera clase intervenía la capilla de música y tañían los ministriles los salmos 1º, 3º, 5º y el himno; pero el salmo 3º se podía cantar “a versos” (en *alternatim*), aunque en este caso se requería que el maestro de capilla se lo preguntara al deán o presidente del cabildo.⁹⁰

El salmo 3º podía interpretarse de varias maneras, y así se hizo a lo largo de los años, tal como indica el *Compendio...*

“En todas las Vísperas de aparato de primera clase, que el tercero psalmo es de facistol, tañían los ministriles después de haberlo entonado los señores caperos, alternando un verso la música, otro el canto llano y otro los ministriles, hoy es estilo que lo taña el órgano y no los ministriles”.⁹¹

Villegas dice que “las responsiones o respuestas de la capitula y oraciones”, también las contestaba la capilla de música polifónicamente, y así también lo indica Elossu, como hemos visto ya anteriormente.

El himno y el Magníficat se interpretaban con la capilla de música y órgano, “a coros” (=en *alternatim*), pero la prima y última estrofa del himno se realizaba en canto llano; esto por dos razones: porque el himno se componía sobre la melodía del canto llano que solía aparecer en una de las voces polifónicas

tarde Pablo Nassare en la página 161 de su *Segunda parte de la Escuela de Música...* (1723). Sobre las *varetas* puede verse PRECIADO, Dionisio: “Qué son las “varillas” o “varetas” musicales?”, en *Revista de Musicología* 2 (1979) 345-347. Preciado afirma que las varillas o varetas se hacían sobre el canto llano, añadiendo intervalos a distancia de consonancias perfectas, como si se tratara de un organum paralelo, aunque otros autores, lo asocian más bien con las glosas gregorianas, como hace Ismael Fernández de la Cuesta en la página 561 de su artículo «Sobre el discanto y el repertorio polifónico de Notre Dame de París, siglos XII y XIII», en Snow J., Robert; GRAYSON WALGSFT, George; CRAUFORT, David (coord.): *Enconium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, (Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2002).

Los cantores construían “diferencias de contrapunto” sobre melodías preexistentes, tanto de canto llano como de canto de órgano, según advierte Tomás Vicente Tosca en la página 474, del volumen II de su *Compendio matemático...* (1727 [1709]), y lo hacían ampliando y modificando las composiciones, de tal modo que, en las fiestas de la canonización de santo Tomás de Villanueva, Marc Antoni Ortí Ballester se admira, en la página 252 de su *Solemnidad festiva...* (1659), de la música que se interpretaba, ya que ella “fue tan delectosa y agradable, como se puede inferir de la dirección y destreza del maestro de capilla, con que sin embargo de haverla continuado todos los días, cada vez suspendía tanto como si saliera de nuevo, de más de que siempre se le iban añadiendo varias circunstancias que la realçavan, de suerte que siempre se experimentavan muchas novedades”. Así lo expone GOMIS CORREL, Joan-Carles: “Històries escrites, històries cantades i històries pintades. Els goigs en el Barroc valencià”, en *Scripta Internacional de Literatura i Cultura Medieval*. Conservatori Superior de Música de Castelló – ISEACV, 11 de junio (2018) 142-143. Véase, además, lo dicho en la nota 73.

⁸⁹ *Compendio de las obligaciones...*, 2.

⁹⁰ *Compendio de las obligaciones...*, 53, refiriéndose a las Vísperas de los días de primera clase.

⁹¹ *Compendio de las obligaciones...*, 53.

(generalmente cada estrofa en una distinta) para conseguir así un tratamiento variado; y en segundo lugar, a causa de la doxología que corresponde a la última estrofa de los himnos y debía ser vocal y no instrumental, de acuerdo con el Pontifical Romano de Clemente VIII (1600); aparte que solía entonarlo el preste.⁹²

El verso que seguía al himno lo iniciaban todos los seises y los triples juntos, lo proseguía la capilla de música y respondía el coro en canto llano. Las respuestas de la capitula, de las oraciones y demás, también las interpretaban la capilla de música, que podían hacerse simplemente en estilo de fabordón.

También el *Compendio de las obligaciones...* dice que el himno lo cantaba la capilla de música al estilo renacentista; por eso dice que “es de facistol”. Y con respecto al verso que lo sigue, este documento propone otra realización distinta, pues unas líneas más adelante dice que el bajón daba el tono a los seises (= tañía su melodía) en el *fa* agudo, propio del quinto tono, para que cantaran el verso; y esto aunque el himno se halle en otro modo distinto.⁹³

Según Elossu, el himno lo cantaba también la capilla de música, alternando con el órgano, y algunas veces también con el canto llano, teniendo en cuenta la técnica y estilo que presentara la composición del himno. Pero el primero y el último verso (estrofa) de los himnos se realiza siempre en canto llano, como hemos dicho anteriormente; salvo en algún caso particular, como ocurría el día de la Ascensión, tal vez a causa del texto que presenta. Se exceptuaba de la norma general el himno que se cantaba en las Vísperas del Corpus y en las segundas Vísperas del día octavo, pues entonces un solo músico cantaba al órgano la estrofa *Verbum caro panem verum*, y la capilla de música y el órgano interpretaban el *Tantum ergo*.

Todas las antífonas se realizaban, según Villegas, en contrapunto sobre canto llano, y al repetirse éstas, la segunda vez se interpretaban algo más deprisa; en la repetición de la antífona del Magnificat intervenían los ministriles. Lo mismo dice el *Compendio de las obligaciones...* en relación con las antífonas.⁹⁴ Pero unas líneas más adelante advierte que “en acabando el cántico de

⁹² Así lo establece el *Ceremoniale Episcoporum iussu Clementis VIII* (Roma: Ex typographia linguarum externarum, 1600), lib. I, cap. xxviii: “De organo organista et musicis seu cantoribus et norma per eos servanda in divinis (p. 112). Esta obra puede verse online: https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qac6jMrXMuVXZDNwgKD_wlyL15IrwVprw1-HGeCKtRbiGsrS0t2IH5yHXCa6wG5oezC28RsKet9gDYUu9XBjAD19-n46MyrzZWXs0mlOVf303hkipLWdU-3w7wa9aFI365z5sbim-zrAFF1EjHaMnrNGE0JdooPubkixBtuX_yFdv8bXqMKn_GUC_3GmGXe-C6UqxbsfY7KQ2mmEI-QHv9joUx-LwiAKrs0o_DQt9kn5lsA%20OU19kxuiEfb5gJqu1Hzic_HyGZEMkH_Hr67tXrXWU9KaUCDRU9y68%206qJp-bEnuuH24

⁹³ *Compendio de las obligaciones...*, 2.

⁹⁴ *Compendio de las obligaciones...*, 2.

magníficat, tañen los ministriles solos, por el mismo término y tono [esto es: diferencia y tono] que lo cantó la capilla de música, mientras el sochantre repite “rezada” dicha antífona del Magníficat”.⁹⁵ Ahora bien, en el caso de no contar con más de un ministril, dicha antífona y la primera de las Vísperas se realizaban en canto llano y se echaba contrapunto en ambas; lo mismo en todas las antífonas de las conmemoraciones que ocurran en las Primeras Vísperas de primera clase.⁹⁶

Según Elossu, el Magníficat se cantaba siempre “a papeles”, unas veces a once voces (= a varios coros), cosa que ocurre en todas las fiestas de primera clase.⁹⁷ Además, si se añadiera alguna otra fiesta con aparato de primera clase, se cantaba el Magníficat con menor solemnidad, pero “por papeles a 8” voces, y con el mismo espacio y pausa que cuando se canta a once voces. Elossu advierte que “el maestro de capilla, a cuio cargo está el repartimiento de papeles, tenga cuidado para que siempre algunos músicos [de la capilla] (bien sea el salmo a 8, o bien sea a once) canten [siempre] en el órgano grande, y quando la fiesta es muy solemne los reparta en los dos órganos con los dos órganos y en el coro, haciendo de ellos diversos choros, [tal cual aparece] en la forma de la composición”.⁹⁸

⁹⁵ De la misma manera que se hace actualmente en las solemnidades en que hay interludios de órgano en el *Magníficat*.

⁹⁶ *Rubricas del Breviario y del Misal Romanos («Rubricarum instructum», del 25 de julio de 1960)*. Las páginas 8-10 tratan de las ocurrencias de dos o más fiestas en el mismo día y su conmemoración en ese día. Puede verse online: <http://www.unavocesevillla.com/wp-content/uploads/2014/12/RUBRICAS-DEL-MISAL-Y-BREVIARIO-ROMANO-TRADICIONAL.pdf>. Hasta la reforma actual de la liturgia, después del Concilio Vaticano II, cuando caían dos fiestas el mismo día (por ejemplo, un santo en una “feria privilegiada”, como eran las de Cuaresma o de los días 17-24 de diciembre), y una de esas celebraciones no se podía transferir a otro día distinto, entonces uno de ellos se celebraba (sólo en parte) a modo de “conmemoración”. Es muy difícil precisar cuándo y dónde se comenzaron a introducir en el ordinario de la misa las fórmulas variables del misterio del día o del santo conmemorado (la Colecta, Secreta y Post Communion). Probst cree que en tiempo de San Dámaso (366-384) y en la iglesia de Roma; pero otros autores, y con mayor probabilidad, lo consideran como una novedad del siglo V, más bien fuera de la ciudad de Roma; quizás en África o en las Galias, y sólo más tarde esta práctica entró a formar parte en el uso litúrgico de Roma.

⁹⁷ Elossu cita como fiestas de primera clase las siguientes: Epifanía, Ascensión, Pentecostés, las primeras Vísperas del Corpus Christi, San Isidoro, Domingo de Pasión, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, la Asunción, Santiago patrón de España, todos los santos de la Dedicación de esta Santa Iglesia, san Clemente, día en que fue recuperada esta ciudad, la Purísima Concepción de Nuestra Señora. A estas fiestas se deben añadir, para celebrarlas con la misma solemnidad, aunque legítimamente no son de primera clase, las siguientes: la fiesta de la Circuncisión, la Santísima Trinidad, La Purificación, Anunciación, la Navidad de Nuestra Señora, la Invención de la Santa Cruz, San Fernando Rey de Castilla y León, la dedicación de San Miguel Arcángel, y cuando el cabildo o señor deán o presidente le pareciese que alguna fiesta requiere más solemnidad por alguna circunstancia; tal sucede con las Vísperas del Patrocinio, “por convertir la ciudad”, o por otro motivo. Las demás fiestas de primera clase son: el Dulce Nombre de Jesús, santa Justa y Rufina, la Visitación de Nuestra Señora, la Merced, el Montecarmelo, las Nieves, la Transfiguración, el Sogario, el Nombre de María, san Francisco, la Presentación y la Expectación.

⁹⁸ Elossu dice esto al hablar de las Vísperas de primera clase (ELOSSU: *Días en que hay canto de órgano...*, fols. 444-446).

En estas fiestas de primera clase, los ministriles tañen, además de todo lo dicho, la quinta antífona y la del Magníficat, cuando ésta se repite al final de dicho cántico, mientras el sochantre lee su texto con voz clara e inteligible,⁹⁹ como de costumbre. Se exceptúa de esta norma el Magníficat del día de Santiago.¹⁰⁰ En este caso y en otros semejantes se permite que el Magníficat “se cante por el libro”,¹⁰¹ colocándose todos los músicos de la capilla en el coro y en torno al facistol grande, situado en el centro.

He aquí el resumen de las Vísperas en los días de primera clase:

PIEZAS DE LAS VÍSPERAS	INTERPRETACIÓN
<i>Deus in adiutorium...</i>	Tañen los ministriles mientras se canta.
Las 5 antífonas	Con contrapunto
Salmos 1º	En canto llano, y luego tañen los ministriles por el mismo tono y “diferencia” del salmo, mientras el sochantre convida a los caperos la antífona y el salmo.
Salmo 3º y 4º Los <i>Gloria Patri...</i>	Canto llano con varetas. Polifónicos
Salmo 5º	Acabado este salmo tañen los ministriles mientras el sochantre repite rezada la antífona del salmo.
Himno	La capilla de música
Verso	Lo cantan los seises a los que da el tono un bajón en el <i>fa</i> agudo del quinto tono siempre.
Antífona del Magníficat	Con contrapunto
Magníficat	[Polifónico]
Terminado el Magníficat	Tañen los ministriles en el mismo tono y “diferencia”, mientras el sochantre repite el texto rezado de la antífona.

⁹⁹ Aquí indica que se exceptúa cuando así lo decida el señor deán o presidente, o por que haya pocos músicos, o bien por otra razón.

¹⁰⁰ Este día no se hace, y la razón que se da es que esta tarde “se dedica al órgano” (=se tiene en consideración el órgano), para que se toque más dilatado que otras veces “el son que llaman Batalla”, teniendo en cuenta que por la intercesión de Nuestro Apóstol se conquistaron los reinos de España.

¹⁰¹ Esto es, polifonía generalmente de tipo renacentista a 4, 5 ó 6 voces y a un solo coro, como se acostumbraba en el Renacimiento o “antigua práctica”. Aunque algunas veces se trataba también de composiciones a ocho voces, como vemos aquí en este trabajo.

Según Villegas, en las Segundas Vísperas de las fiestas de primera clase, se hacía siempre todo en canto llano despacio, hasta la repetición de la quinta antífona que tañían los ministriles, mientras que el himno y el Magníficat se interpretaba en canto de órgano, a coros, y tañendo el órgano grande. En la antífona del Magníficat se “echa” contrapunto al canto llano, y a la repetición de ésta, después del cántico, tañen los ministriles.

La capilla de música interviene polifónicamente en las responsiones del preste y en el *Deo gratias*. Los “versitos de las conmemoraciones” no llevan polifonía, pero sí contrapunto, lo mismo que se hace en las antífonas de las conmemoraciones.¹⁰²

El *compendio de las obligaciones...* indica que en las segundas Vísperas de las fiestas de primera clase, la capilla de música cantaba el himno y el Magníficat “de facistol a ocho” voces.

“En todas las fiestas de primera clase, por lo general, hay primeras Vísperas, estación, procesión a Tercia, misa y segundas Vísperas que se sirven [con los ministriles]; y canta la [capilla de] música, en las primeras Vísperas, el primero, tercero y quinto psalmos, himno y si el tercero psalmo ha de ser de versos, lo ha de preguntar el maestro de capilla al señor deán o presidente. En la procesión canta el verso y la misa y motete a papeles. En las segundas Vísperas, canta la música el himno y el magníficat de facistol a 8.

Todas las fiestas de segunda clase, por lo general, hay primeras Vísperas, procesión a Tercia y misa que se sirve. En las primeras Vísperas, canta la música el himno y magníficat de facistol”.¹⁰³

Por su parte, Adrián de Elossu advierte que en las Segundas Vísperas de las fiestas de primera clase hay música polifónica en el himno y el cántico del Magníficat, que se interpreta el de Aguilera de Heredia a dos coros; de suerte que el órgano toca el primer verso y nada más, porque todo este Magníficat “se canta a voces”.¹⁰⁴ Hay también ministriles en la quinta antífona y en la del

¹⁰² *Rubricas del Breviario y del Misal Romanos...*, 19.

¹⁰³ *Compendio de las obligaciones...* 53.

¹⁰⁴ Muñoz Monserrat dice que de los 36 Magníficats impresos, de Sebastián Aguilera de Heredia, y divididos en cinco juegos (a 5v, a 6v, a 8v (en dos coros), a 4v y a 8v), en Sevilla se cantaban los del “Quinto juego de 4 magníficas a 2 coros. A 8 voces que no están divididas a versos, que se cantan en las segundas Vísperas de las primeras clases” y estaban en los tonos 1º, 3º, 6º y 8º. MUÑOZ MONSERRAT: *Inventario...* fol. 20, Item 31.

Magníficat, cuando ésta se repite, después de dicho cántico.

3.1.2. Fiestas de segunda clase

Según Villegas, en las fiestas de segunda clase, “el canto llano en estas fiestas es siempre de espacio, pero [un] poco menos que en [las] fiestas de primera clase, y en Primeras Vísperas, Tercia y Misa algo más bajo por razón del contrapunto” que debe improvisarse “a la mente”.

En las Primeras Vísperas de segunda clase, por lo general, la capilla canta el himno, excepto la primera y última estrofa, que como sabemos era en canto llano; y solía hacerse alternando la capilla de música y el órgano. El Magníficat era “de facistol” y se hacía alternando igualmente entre la capilla de música y el órgano.

La “entonación” (=la música) de los himnos y del Invitatorio son más solemnes que en las fiestas dobles.¹⁰⁵ En las restantes piezas de las Vísperas no existe diferencia en lo que a la música se refiere.

La capilla de música asiste en estas fiestas al Oficio para cantar el himno y el *Magníficat* de las Primeras Vísperas; ambas composiciones se interpretan a coros con el órgano y la capilla de música, pero el primero y el último verso se hace siempre en canto llano, como siempre, tal como hemos indicado más arriba. La antífona del *Magníficat* se canta en canto llano con contrapunto, y las “responciones” del preste con música polifónica; esto ocurre en Primeras Vísperas.

Los ministriles asisten en estas fiestas a las Primeras Vísperas en las que tañen las repeticiones de las antífonas después de los salmos; incluida la del *Magníficat*. Y si hay estación después de Vísperas, tañen a la entrada de la capilla en la que tiene lugar la estación; esto en cualquier ocasión en que tañan en las vísperas y, si hay procesión ese día, los ministriles “la reciben a la entrada del coro”, después de haber tañido el órgano hasta que el preste haya subido al altar.

Refiriéndose a las Segundas Vísperas en los días de segunda clase, Villegas dice que no se emplea la música polifónica, sino únicamente el canto llano y órgano en el himno y en el Magníficat, que se alternan “a versos”. A no ser que en ese día de fiesta haya polifonía en el Magníficat y en las “responciones” del preste; también si una fiesta coincide con otra clasificada igualmente como

¹⁰⁵ “Entonación” y “entonar” se refiere aquí, casi siempre, no al incipit de la obra, sino a la melodía con la que se cantan las piezas. En el caso de que se trate del incipit solamente, lo suele aclarar Villegas con bastante precisión.

de segunda clase. De todos modos, el primer verso y el último del himno y del Magníficat, más la doxología *Gloria Patri...* del cántico, se confían siempre al coro de canto llano, tal como indica el Pontifical Romano.¹⁰⁶

Los ministriles no tañen en las Segundas Vísperas, a no ser que el día siguiente sea también fiesta de segunda clase; en este caso, tocan lo mismo que en las Primeras Vísperas, pues en realidad esas Vísperas corresponden a las Primeras de la fiesta que se celebra el día siguiente. Villegas afirma, además, que el órgano que se tañe en las primeras vísperas y en la Misa de estas fiestas suele ser el grande, aunque si la fiesta es dotada y no es rigurosamente de segunda clase, se puede tañer también el órgano chico.

Más tarde Villegas afirma que en Maitines y en Segundas Vísperas hay siempre órgano, aunque la fiesta sea dotada, si ella es “alibi doble” (=otro doble), y se tañe el himno en Maitines, el *Te Deum*, el *Benedicamus Domino Israel* y el *Benedicamus Domino*. En Cuaresma, los órganos no tañen en las Segundas Vísperas de las fiestas dotadas que se celebran como de segunda clase, a no ser que el día siguiente sea de rito doble, en cuyo caso se trata de Primeras Vísperas del día próximo.

Pero las fiestas que son, en rigor, de segunda clase, tienen órgano, a no ser que ocurran en la semana de Pasión, pues entonces no se tañe instrumento alguno en esta Hora. Luego indica Villegas que en la fiesta de la Invención de San Esteban se oficia como solemnidad de segunda clase tanto en la procesión como en la Misa.

Según Elossu,¹⁰⁷ en las Vísperas de segunda clase se sigue la misma interpretación que en las Segundas Vísperas de primera clase (y cita los números 17 y 18); exceptuando que el cántico del *Magníficat* no es a dos coros, sino a uno solo, y que un verso se encomienda al órgano y otro a la capilla de música. Pero el deán y presidente o al maestro de capilla pueden decidir si cantar a dos coros, como se dijo en el número 17, pues se suele dejarse a libre elección del maestro

¹⁰⁶ Así lo advertía ya el *Ceremoniale Episcoporum* (1600) de Clemente VIII para la Iglesia Universal: “Regulare est, in Vesperis, sive in Matutinis, sive in Missa, primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Verliculus Te ergo quaesumus, etc. Verliculus Tantum ergo Sacramentum, etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et símiles, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem ab órgano: síc etiam versículus Gloria Patri, etc., etiam si versículus immediate praecedens fuerit a choro decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum” (*Ceremoniale Episcoporum*, liber I, cap. xviii, p. 112a). Luego, refiriéndose a las Vísperas, dice que se puede tañer el órgano al final de los salmos, tal como suele hacerse; en este caso se trataría de tañer la antífona, mientras el sochantre o un cantor decía el texto. Habla también del *alternatim* entre el canto y el órgano en el himno y el Magníficat de Vísperas, y que se tengan en cuenta las normas referentes al primero y último verso, que deben ser vocales y no instrumentales (libro I, cap. xviii, p. 112b).

¹⁰⁷ De estas Vísperas trata Elossu en el fol. 446 de *Días en que ay canto de órgano...*

de capilla algunas fiestas de devoción especial o de otro título particular de segunda clase. También en estas Vísperas tocan los ministriles, tal como se dice en el número 18.

El Compendio de las obligaciones..., dice que “en las Segundas Vísperas no hay ministriles ni [capilla de] música en el coro, pero si es domingo o un santo de rito doble hay magníficat de facistol”.¹⁰⁸

Los ministriles tañían a la entrada a la capilla donde se hacía la estación. Y si era día de procesión los ministriles tañían a la entrada de ésta en el coro, después de haber tañido el órgano.

3.1.3. Fiestas dobles

Villegas indica que en las fiestas dobles comunes, en las mayores y en los días octavos de ellas, las entonaciones (=melodías) de los himnos son las que están en los libros *pro duplicibus* (=para los días de rito doble). Estos días el canto se interpreta algo más despacio (“espacioso”) que en las fiestas semidobles, pero no tan despacio ni tan grave como en fiestas dobles clásicas. Estos días no hay contrapunto (no se echa contrapunto) en los salmos en ninguna Hora *etiam* [incluso] ni en Tercia, aunque se celebre como de segunda clase por dotación; a no ser que esta dotación sea un día de fiesta de guardar o se celebre como de primera clase.

No hay contrapunto en las antífonas, excepto en la del *Magníficat* de las Primeras Vísperas o en la de las conmemoraciones de esta Hora. Hay música polifónica sólo en el *Magníficat* de Primeras Vísperas y en la Misa se tañe el órgano en los lugares de costumbre y, si es dotación como de segunda clase, hay himno polifónico en las Primeras Vísperas. Interviene la capilla de música en la Misa y en el *Asperges* si ese día es Domingo.

Tampoco hay ministriles, a no ser que se celebre como de segunda clase o de primera, en cuyo caso se sigue el orden expuesto más arriba para cada una de estas clases.

En Segundas Vísperas no hay polifonía, sino únicamente órgano; a no ser que sea fiesta, domingo u Octava solemne en las que se acostumbre o establezca que debe haber polifonía, o bien que al día siguiente sea de rito doble, o se halle Santísimo expuesto.

En Maitines no hay órgano, si no se celebra como de segunda clase o como

¹⁰⁸ *Compendio de las obligaciones...*, 9.

Octava, en cuyo caso suele haberlo en toda la Hora.

En las Segundas Vísperas de estos días de rito doble no hay órgano ni música [polifónica] durante la Cuaresma, aunque sea día de fiesta (si no es que concurre con otro doble, o con la Dominica Laetare, que es la 4ª de Quaresma), *etiam* (=incluso) aunque se celebre por dotación como de segunda clase. Este día “convidan” (=invitan) las antífonas los caperos o los demás a quien toca, y se guarda el mismo orden que en los dobles clásicos.

En las procesiones, los músicos (de la capilla) asisten y cantan el *Ora pro populo*, pero no hay *Beatus* cantado, aunque sea Domingo. En lo demás, se guardan las ceremonias de las fiestas de segunda clase, exceptuados los ministriles, que no intervienen. Si la procesión va fuera de la catedral, hay ministriles en ella y también en la Misa, con lo demás de música [polifónica] que suele haber en otras fiestas mayores.

Si está expuesto el Santísimo y la Misa es del propia del día, se guarda en el Oficio todo el orden propio de las fiestas de segunda clase, y hay ministriles en Primeras y Segundas Vísperas, y polifonía, procesión y órgano en Maitines, si durante aquellas Horas se halla expuesto el Santísimo Sacramento.

Ni en estos días de rito doble ni en ningún otro doble mayor [...] se suspende la Misa mayor del día del Altar Mayor; ni se dice rezada, sino cantada con toda solemnidad, pero se suele suprimir la música [polifónica] cuando hay otro impedimento, como es el caso de la procesión general o la Misa votiva “*pro te grati*” que se dice después de Nona, aunque se exceptúa en lo referente a la música [polifónica] el primer día de Marzo, día en que se dice la Misa del día con música [polifónica], pero una de ellas se celebra con canto llano.

Según Elossu, en todas las Primeras Vísperas de fiestas dobles hay música polifónica en el Magníficat, que lo interpretan en *alternatim* la capilla de música y el órgano. En estas Vísperas, lo mismo que todas en las que hay Magníficat con la capilla de música, ésta responde a las oraciones y se encarga del *Deo gratias* final. No hay polifonía en las Segundas Vísperas de las fiestas de segunda clase, a no ser que siga otra fiesta Doble al día siguiente o se celebren santos como santa Ana, san Lorenzo, etc. Lo mismo hemos de decir de los dobles que ocurran en día de fiesta, en cuyo caso se exceptúan de esta regla, pues aunque no sean festivos llevan música polifónica en el Magníficat de las Segundas Vísperas.¹⁰⁹ Hay también música polifónica en el Magníficat los días de rito semidoble

¹⁰⁹ Así, cuando la fiesta de san Sebastián cae en sábado *ante Dominicam septuagésima* habrá polifonía en el Magníficat, como sucedió los años 1674, 1631 y 1642, dice Villegas.

siguientes: las Octavas del Corpus, de la Asunción y de la Concepción de Nuestra Señora; estos días, aunque sean semidobles, hay música polifónica en el Magnificat todos los días de la octava, y tocan los ministriles en la quinta antifona de Vísperas y en la repetición de la antifona del Magnificat, al final de éste.

3.1.4. Fiestas semidobles

Villegas indica que en los semidobles todo se interpreta en canto llano, pero “no muy despacio ni muy bajo”, e interviene el órgano en Primeras y Segundas Vísperas: al himno, Magnificat y *Benedicamus* final. Pero en Cuaresma no hay órgano en las fiestas semidobles para ninguna pieza del Oficio, a no ser que esté expuesto el Santísimo Sacramento, en cuyo caso, aunque sea en Cuaresma hay capilla de música, ministriles y órgano en las Vísperas y en la Misa; lo mismo en la infraoctava del Corpus. Y también hay órgano en los Maitines.

Dos seises se encargan de los versetes en todas las Horas del Oficio.

En las infraoctavas “de música” (la del Corpus, y Asunción y Concepción), hay capilla de música y ministriles, como en las Vísperas y la Misa de los días de infraoctava; también interviene el órgano. E igualmente hay órgano en los Maitines, en los que tañe en los himnos, en el *Te Deum*, y al final del *Benedicamus Domino*.

El órgano que interviene en estas fiestas es el pequeño, si no es infraoctava solemne en la que actúe la capilla de música, como ocurre en la Invenición de san Esteban, o si está el Santísimo Sacramento “descubierto”, en cuyo caso se tañe el órgano grande; aunque en las infraoctavas también puede emplearse, a veces, el pequeño.

Los responsos de Maitines *quomodo cunque* (=de cualquier manera), pero los versos del primero y del octavo los interpretan dos cantores situados en medio del coro; el segundo lo cantan los seises y cetros; el tercero dos cantores, sin cetros, situados en medio; el cuarto un veintenero del coro que no esté de semana, y lo hace en el atril de en medio; el quinto uno de los cantores o prebendado; el sexto dos cantores sin cetros; el séptimo otro de los cantores, prebendados o veinteneros en el coro que está de semana, y lo hace en su propio atril.

3.1.5. Fiestas simples

La participación de la polifonía en las fiestas simples era bastante reducida y sin comparación con las solemnes que hemos visto anteriormente.

Según Villegas, en las fiestas de rito simple canta uno solo todas las entonaciones del invitatorio, los responsorios y demás obras, excepto los versetes de las Horas que los dicen los seises. El comienzo del Invitatorio (la antífona de éste) y el salmo lo cantilan dos seises de noche¹¹⁰ y los versetes del verso del primer nocturno, correspondiente al primer responso, lo cantila un seise de los de noche, encargándose del segundo un prebendado o un veintenero, que se sitúa junto al coro lateral. Dos seises realizan los versetes de las conmemoraciones y de aquellos que siguen al himno.

Las Antífonas las entonan los seises antes de los salmos, pero las del *Magnificat*, *Nunc dimittis*, y para el Benedictus combida (=invita) el comendador mayor al prebendado más antiguo del coro que está de semana.¹¹¹ En la Misa, el sochantre entona y dice él solo los versos, y no se convidan prebendados para el tracto ni el Alleluia. El “Benedictus” del Sanctus se dice después del Alzar (de la consagración).

No hay órgano en estas fiestas, si no es al final de la procesión (su entrada en el coro), aunque sea después de la *Dominica in Passione*. Pero si se halla expuesto el Santísimo, *etiam causa necessitatis urgentis*, hay órgano en los himnos de Vísperas y Maitines, en el *Magnificat* de Vísperas y en el Benedictus de los Laudes. En la Misa actúa la capilla de música, y en la Misa y en las Vísperas intervienen los ministriles en la quinta antífona y en la del Magnificat. Además, puede haber órgano, aunque “la caussa sea muy lúgubre”. Si está alguna imagen o reliquia de devoción en la capilla mayor (la del Altar, o la de los Reyes, o la de Aguas Sanctas, por lo menos) interviene el órgano en las Vísperas y en la Misa. En estas ocasiones, se puede cantar en Vísperas algún salmo “al órgano”, aunque sea de los salmos feriales, y se entona más despacio todo el Oficio, y algo más bajo en las ocasiones que puede haber contrapunto. La causa seguramente sea porque así lo exigía la adición del contrapunto “improvisado”.

En los días de rito simple con procesión, aunque no hay órgano ni capilla

¹¹⁰ Por lo general, los “seises de noche” eran de mayor edad que los “seises de día” u ordinarios. Aquí dice, además, que cantilaban el versículo, la primera vez, que luego iban repitiendo los presentes en los maitines y se encargaban también de ir cantilando las estrofas del salmo invitatorio (el salmo 94).

¹¹¹ El texto de Villegas dice: “Las Antífonas las entonan los seises antes de los salmos, pero las del *Magnificat*, *Nunc dimittis*, est ad Bñú, combida el comendador mayor a el más antiguo prebendado del coro que está de semana” (VILLEGAS: *Norma de los sagrados Ritos...*, fol. 83v).

de música en el Oficio; sin embargo, sí canta la capilla de música en la procesión el verso *Ora pro populo* y se tañe el órgano para recibir la procesión, al entrar los capitulares en el coro. Además, asisten cuatro cetros y cuatro cirios, pero todo cesa una vez terminada la procesión: la música, el órgano, etc.

3.1.6. Días de feria

Aunque el Oficio de los días de feria es el menos solemne de todos, sin embargo, en la práctica, suele ser menos claro y “más misterioso” que el de los días de fiesta, en el sentido de que es más variable y puede tener muchas excepciones. En algunos días de feria había música polifónica, tal ocurría el Miércoles Santo, las ferias de Rogativas, las ferias en el que está expuesto el Santísimo Sacramento, y cuando había alguna procesión o fiesta de guardar, como el Lunes y Martes Santo. Pero, en tales casos, la polifonía se reducía al Kyrie, Sanctus, Agnus y un motete después de Alzar. De todos modos, en estas piezas del ordinario, había partes en las que intervenían solistas, como ocurría en los Kyries de la Misa.

Según Villegas, en el Oficio mayor de las ferias, todo se entona mucho más alto y más deprisa que en los otros. Pero en Cuaresma y Adviento, si está el Santísimo Expuesto algún día, y en particular la Semana Santa, se canta más despacio.

Las preces se cantan a distancia de medio tono cuando se cantilan, y si hay salmo se descende en dicho salmo, por terceras, al final de cada verso; pero el *Dominus vobiscum* y la oración se cantan en tono más elevado.¹¹²

Todos los incipits de las entonaciones los realiza el sochantre, y nunca lo hacen dos personas en las ferias ordinarias. Pero en las de Semana Santa y ferias de entre pascuas son dos seises quienes entonan los versetes, los responsos breves y el *Benedicamus* al final de Vísperas y Laudes; y lo mismo el Invitatorio. Quien entona los salmos, en Matines y Laudes, no se coloca en medio del coro, sino junto al atril colateral; así se hace en todas las ferias.

En este Oficio las antífonas, versos e Invitatorios los cantan los seises de noche y de día. Todo ello lo hacen los de noche, excepto los versos mayores de los responsos o graduales, que los entonan las personas que luego diremos; se

¹¹² El texto de Villegas no está claro, pues se habla de descenso de “un punto” (=un tono), y de “todo terceras” (=por terceras). Tal vez se trata de una cadencia de este tipo: *la... fa, re*. Así se hace en la lectura breve del Oficio. De todos modos, éste es el texto de Villegas: “Las preces se entonan a medio tono quando se dicen, y si ay psalmo se baxa en él un punto todo terceras abaxo en cada fin de verso, y el *Dominus vobiscum* y oración se entona más alto” (VILLEGAS: *Norma de los sagrados Ritos...*, fol. 98v).

exceptúan las antífonas del *Benedictus*, *Magnificat* y *Nunc Dimittis*, pues se convida (=invita) al Prelado más antiguo del coro que está de semana, para que las entone como siempre se hace en los Oficios que no son dobles. Así se hace en las ferias mayores de Semana Santa, en las ferias de entre pascuas y en los santos con ritos simple; días en los que cantilan dos seises el Invitatorio de Maitines, colocándose para ello delante del facistol. En las demás ferias comunes y en Adviento, en Cuaresma y en las vigiliass se encarga sólo un seise del Invitatorio, colocado al lado del facistol del coro y del coro que está de semana.

En los invitatorios, un seise canta el primer verso *Regem martyrum Deum, Venite adoremus*, y lo repite el coro; luego cantila el mismo seise la primera estrofa del primer *Venite*, respondiendo siempre el coro de esta forma: la respuesta entera el coro que está de semana, y la media la responde el coro que no está de semana, como se hace siempre.

Las antífonas las entona un seise, colocado al lado del atril grande del coro al que le toca el salmo, y las de las Horas menores en el coro que está de semana. La antífona del principio de Completas las entona un seise a la quinta u octava por arriba del tono común, “que los tiples tienen natural” y que viene a ser una onцена o quincena sobre el tono “en que anda el coro”.¹¹³

Las antífonas del *Benedictus*, *Magnificat* y *Nunc Dimittis* las confía el comendador mayor al prebendado más antiguo del coro que está de semana para que las entone. Y el sochantre entona el salmo en medio del coro, pero un poco cercano al coro que está de semana.

Los versetes y responsorios breves se entonan en el mismo lugar, al lado del atril, pero siempre en el coro que está de semana, y ha de ser siempre uno solo el que los entone. Sin embargo, en las conmemoraciones, los versos de Vísperas, Laudes y el *Benedictus* se hacen delante del atril del preste, que está situado en medio del coro.

Con respecto a los versos mayores de los responsos de Maitines, el primero lo entona un seise de noche al lado del atril del coro que está de semana; el segundo y tercero de los otros dos responsorios los interpreta un prebendado, cada uno en su coro y en el propio libro del atril colateral, o lo hace un veintenero, prefiriéndose el sochantre, si quiere hacerlo, al más antiguo de aquel coro.

En Cuaresma, el *Adiuvá nos* lo entona algún capellán, veintenero o racionero de la capilla de música solo, para lo cual se coloca de pie, en medio,

¹¹³ En el tono en el que cantaba el coro de los veinteneros y capellanes de coro el canto llano.

aunque los demás estén de rodillas.

En los días en que está el Santísimo Sacramento expuesto en las Vísperas de las ferias de entre pascuas o durante el año hay “música” (polifonía) al *Magnificat* y órgano al himno y *Magnificat*, entonándose (cantándose) el himno en el tono dominical; los ministriles tañen la repetición de la quinta antífona y la del *Magnificat*; y en Maitines hay órgano en los himnos y al *Benedictus*, y si hay músicos de la capilla de música, puede haber algún fabordón y responder con música polifónica al preste, como se hace en las Vísperas.

En las Vísperas de los días de feria, se puede cantar “algún salmo a el órgano”, pero en las demás ferias de Cuaresma y Adviento, y en las que hay preces, no habrá música polifónica en Vísperas, ni órgano en Maitines, aunque esté el Santísimo Sacramento expuesto. Pero debe cantarse más “de espacio en el choro”, con el fin de dar a la celebración mayor solemnidad.

Si alguna vez, como ya ha sucedido, hubiera que oír a algunos músicos nuevos, y fuera necesaria la brevedad, los opositores podrán cantar “algún salmo a el órgano”¹¹⁴ en las Vísperas feriales y el *Magnificat* con música polifónica, si la feria es de entre pascuas, o *per annum*. Pero no en las demás ferias de ayuno o “que tienen preces”.

El Oficio Parvo se entona mucho más grave que el alto (=la voz de los altos de la capilla). Pero las antífonas las entonan los seises en el mismo tono que el alto; y un seise dice el Invitatorio y las lecciones al lado del atril grande, en el coro que está de semana.

En los días en el que el Santísimo está descubierto, si son ferias de entre Pascuas o de entre año, se cantaban motetes, y el *Magnificat* polifónico; es decir que había música como si no fuera día ferial, y se podía responder con música al preste. También era en estos días de feria donde se podía oír a los nuevos cantores que interpretaban algún salmo al órgano; en los demás días de feria de Cuaresma y Adviento no había música.

Sabemos que al maestro Lobo se le atribuye una misa ferial que afortunadamente ha llegado hasta nosotros (aunque se trata de una copia posterior), esta obra está estructurada siguiendo las indicaciones comentadas por Villegas.¹¹⁵

En el Oficio de Santa María que se celebra los sábados, denominado de *Sancta Maria in sabbato*, tañía el órgano en el himno y el *Magnificat*, e intervenía

¹¹⁴ Véase la nota 81.

¹¹⁵ La podemos ver en MUÑOZ MONSERRAT: *Inventario...*, fol. 13, n° 15.

la capilla de música en la Misa.

3.1.7. Vísperas de los Domingos

Al referirse al Oficio de las “dominicas” (=domingos), cuando no se reza de una fiesta, sino del domingo, dice Elossu que se cantan las antífonas de las Vísperas tomadas del salterio; el coro (de canto llano) alterna con “la música” (=capilla de música) en la interpretación del salmo *In exitu Israel de Egipto*; de manera que tras cantar el coro el primer hemistiquio del verso primero en canto llano prosigue después la capilla de música polifónicamente, y ésta, después del salmo, canta también la antífona *Nos qui vivimus*.

En las citadas antífonas, cuando no se cantan en “las dominicas”, como ocurre en las del tiempo pascual, Adviento y en algunas infraoctavas, no se canta dicho salmo polifónicamente, ni hay capilla de música al *Magnificat*, si no es en las Octavas del Corpus, Asunción y Concepción, y en las dominicas infraoctavas de la Epifanía y la Ascensión; sólo hay polifonía en el *Magnificat* en estas cinco dominicas. En la Dominica in Albis lo hay también porque es día de rito doble y día de fiesta.

El *Compendio de las obligaciones...* dice refiriéndose a los domingos durante el año (*per annum*) que “en las segundas Vísperas, al quinto psalmo, da tono un bajón en la cuerda de primero tono para que los seises entonen el *In exitu Israel de Aegipto*. El magnificat es de canto llano con el órgano. En las dominicas de Adviento y las del tiempo pascual no hay música [polifónica] en las segundas Vísperas”.¹¹⁶

3.2. En la misa

La Eucaristía fue, desde siempre y a lo largo de los siglos, la celebración más importante, y después de ella las Vísperas.

3.2.1. Fiestas de primera clase

En las misas solemnes,¹¹⁷ las cinco piezas del Ordinario de la misa y el motete después del Alzar se hacían a ocho o bien a once voces, aunque es cierto que Villegas no hace referencia alguna a composiciones “a once”;¹¹⁸ tampoco

¹¹⁶ *Compendio de las obligaciones...* 10.

¹¹⁷ Sobre la Misa solemne con música en la catedral de Sevilla, durante el período barroco, puede verse también GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *La capilla de música...* 156-163.

¹¹⁸ Cuando aparece en estos escritos la expresión “a once” puede referirse “a tres voces” en general.

aparecen en los inventarios históricos misas a más de ocho voces, a excepción de una de Alonso Xuárez (a 12 voces), y alguna compuesta por Gaspar de Úbeda; pero ya del siglo XVIII.

Villegas indica que en las fiestas de primera clase, “la missa se canta muy despacio”. En ellas, se interpretan los Kyries, el Sanctus y el Agnus “con música [polifónica] a choros” y con el órgano grande. También son polifónicos el Gloria, el Credo y el *Deo Gratias* al final de la celebración y “todas las responsiones del preste y diácono”.

En estos días de primera clase suele emplearse una Misa “de las más solemnes de a ocho voces a choros con los instrumentos”.¹¹⁹ Se interpreta el *Credo Romano*¹²⁰ polifónico (casi seguro era el compuesto por Alonso Lobo) que lo canta la capilla de música y a la que “da tono un bajón” que tañe el bajo con la capilla, como de costumbre.

Los ministriles tañen después de la epístola, de la ofrenda y de la comunicanda (=antífona de comunión) una pieza ellos solos. Pero si hay sólo un ministril, entonces la antífona de comunión o “comunicanda” no se canta polifónicamente, sino en canto llano y se echa sobre ella contrapunto “allamente”. En otro lugar, Villegas dice que en las procesiones y Misas de primera clase, si no hay más de un ministril, tañe el órgano después de la Epístola y al “recibir la procesión”; esto es, a la entrada de la procesión y de los señores capitulares en el coro, hasta la llegada del preste a su lugar. Se hace lo mismo en las fiestas de segunda clase o que se celebren con aparato de segunda clase, y todos los días que debiera haber ministriles y por alguna razón no los hay.¹²¹

¹¹⁹ Villegas dice esto al referirse a las Misas de los días con rito de primera clase (VILLEGAS: *Norma de los sagrados Ritos...*). Más tarde, entre las palabras “a ocho voces” y “a choros”, añadió otra mano: “si el día es, en su rigor, de primera clase de [entre] las fiestas principales de nuestra señora, con [tal] que no [sea] día [de] ocupación, como el día de la Purificación”). Se refiere aquí a que no se cantara una Misa muy solemne si no hay tiempo suficiente para ello. Esto ocurría el dos de febrero, porque había procesión de las candelas entre otras cosas, y la celebración duraba más de lo normal como para añadir, además, una Misa de larga duración.

¹²⁰ Se trata del Credo IV del *Kyrial Romano* (GT 776), llamado generalmente “Credo cardinalis”. Una pieza muy difundida, y cuyas primeras fuentes conocidas remontan al siglo XIV. Alonso Lobo compuso un Credo sobre esta melodía y sin duda fue su obra más popular en nuestra catedral. En el cabildo de 12 de agosto de 1648, el canónigo y arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca propuso: “Que se cantase el *Credo romano* a canto de órgano que compuso el maestro Lobo en todos los domingos del año, menos los de Cuaresma, Adviento y Septuagésima, en que no hay música, y también se cantase en el día y octava del Corpus toda, y en los días de Nuestra Señora de la Asunción y de la Concepción, por ser muy devoto y grave canto, y agradable al oído... que así se haga, y que se le haga saber al maestro de capilla y se ponga en la regla de coro para que se cumpla por ser devoción y gusto del cabildo”. De la Rosa dice que en época se conservaba un Credo Romano de Salazar a 4v. con acompañamiento (DE LA ROSA: *Los seises...* 327).

¹²¹ De aquí se deduce que el órgano se considera como sustituto de los ministriles en las fiestas de primera y segunda clase, de manera que éste suplía a los ministriles si, por alguna razón, no estaban presentes algún día o no había suficiente número de ellos.

Villegas señala también que “suele haber a la ofrenda o después del Alzar algún motete o chanzoneta, o por lo menos alguna voz al órgano, pero no se ussa cantar psalmo en la missa”. Pero “si hay secuencia dicha la alta (=denominada “la alta”), entona (=tañe) el órgano grande y se canta la secuencia a coros con música”¹²² polifónica y órgano o tal vez canto llano. Además, “con él [el órgano] sálese a cantar en estos días el Credo Romano de música [polifónica] u otro semejante. Si ay chanzonetas, como en la Pasqua de Navidad y aquellos días, está el realejo para esto en el choro, y éste sirve para dar tono.¹²³ Cántanse estas chançonetas después de la epístola, pero se le dexa para esto [el realejo en] el altar. Cántanse también al Offertorio y después de Alzar y después de los Agnus, y no por eso dexan de tañer los ministriles la comunicanda”.

En algunos días especiales, además de tañer los ministriles después de la Epístola, se canta también un villancico. Esto sucedía “si el prelado viniere al coro y fuere día de ministriles en la misa, después de la epístola, se tañe un tañido largo, mientras el señor que la cantó viene al coro y se vuelve al altar mayor y si fuere día de villancico o *sequentia* será el tañido corto, aunque el prelado esté en el coro”.¹²⁴

Unas años más tarde de Villegas, Elossu¹²⁵ señala que los días de primera clase se cantan siempre los Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus, y el motete, después del Alzar, a ocho o a once voces (=a dos o tres coros), pero teniendo en cuenta la diferencia de rango de las fiestas, tal como indica el mismo Elossu en el número 7. Se exceptúan solamente los días en que hay villancicos, en los que

¹²² Aunque en las fuentes aquí analizadas, la expresión “a choros” significa “a versos” o interpretación en *alternatim* entre polifonía e instrumentos o incluso canto llano; sin embargo, en este lugar concreto que estamos viendo, la frase “a choros con música” parece que significa más bien una alternancia entre un doble coro de ocho voces y otro a cuatro, si tenemos en cuenta lo que dice el inventario de Muñoz Monserrat, quien refiriéndose a la secuencia *Lauda Sion* (para el Corpus) de Lobo para 8v, 4v y solista, dice: “25º. Un libro pequeño (que llaman de Jalón), manuscrito, que tiene 91 hojas, contiene las obras siguientes: *Lauda Sion salvatorem*, con voz sola a 4 y a 8 voces, tiene 8 versos y es como se cantaba antiguamente la secuencia de Corpus, hasta que el maestro Alonso Xuárez compuso la secuencia de Corpus enteramente a 8 voces. Y es la que se canta siempre en la Iglesia” (MUÑOZ MONSERRAT: *Intentario...*, fol. 16v, nº 25).

¹²³ Ya hemos dicho que “dar el tono” significa acompañar y sostener el canto no lo que nosotros entendemos por dar el tono con el diapasón, al iniciar la interpretación de una obra musical.

¹²⁴ Ahora sigue este trozo añadido más tarde al texto original: “Si asiste el prelado en estas fiestas en el choro suele dar la bendición solemne en Vísperas y en Maytines, si son muy solemnes, y en la misa la da en el altar, acompañado de los caperos y asistentes; y el celebrante publica la indulgencia. Responde siempre [la capilla de] música a estas bendiciones, pero a la missa van los músicos a la capilla maior a responder después del prelado) (acabadas los maitines de la Concepción ay un responso a canto llano por el señor don Gonsalo de Ocampo, arzobispo de Lima, que los dotó. Assiste el cabildo y es preste un canónigo en el dicho responso, y toma capa negra en el coro para ello). Esto se halla en VILLEGAS: *Norma de los sagrados Ritos...* al final del párrafo dedicado a las Misas de los días de primera clase.

¹²⁵ De las misas en los días de Primera Clase habla Elossu en los fols. 451v-452v de *Días en los que ay canto de órgano...*

suelen dispensarse de esto y se canta el Credo, Sanctus y Agnus “por el libro”, pero no los Kyries y el Gloria. El Credo “acompañando el choro el canto llano con el que llaman canto romano” se interpreta los días siguientes: Purificación, Anunciación, Natividad, San Pedro y San Pablo, Santiago Apóstol, la Santísima Trinidad, la Invención de la Santa Cruz, San Fernando y Dedicación de San Miguel. Además de estos doce días, en los que siempre se canta, se deja a la elección del maestro de capilla, si le parece interpretarlo también en otros días muy solemnes, “por pedirlo así el misterio” que se conmemora en la liturgia.

En estas misas de primera clase deben tocar los ministriles después de la Epístola, el Gradual, el Ofertorio y la Postcomuni3n;¹²⁶ sólo dejan de tocar al Ofertorio el día que hay villancico en este momento y el día de Santiago Apóstol, porque este día le toca al 3rgano [realizar] el ata3ido que llaman de Batalla. Tambi3n podr3n dejar de ta3er, por esta misma raz3n, siempre que se celebra alguna “fiesta de batalla”, como el día de San Fernando, la fiesta del Rosario y la de la victoria de Viena. Adem3s, en estas misas de primera clase, como en todas las dem3s en que hay m3sica polif3nica, la capilla de m3sica debe responder a todas las resp3nsiones (=respuestas) de la Misa, salvo en el Oficio Ferial y en el de Difuntos.

Seg3n Elossu, “los días en que hay villancicos en la Misa son los siguientes: el día de Navidad y los días siguientes, el día de la Circuncisi3n, el día de Ephifan3a, el de Resurrecci3n y los días siguientes (estos lo cantan los seises), Pentecost3s y los días siguientes, el día de la Pur3sima Concepci3n”. Todos estos días se cantan tres villancicos, de los que ya se cantaron en los Maitines: uno despu3s de la Epístola, otro mientras el Ofertorio y otro al Alzar. Adem3s, el día de San Fernando se interpreta uno despu3s de la Epístola.

Ya en el siglo XVIII dice el *Compendio de las obligaciones...* que “en todas las primeras clases, segundas clases y aparatos [de primera y segunda clase] ta3ían los ministriles antiguamente los ofertorios de las misas, hoy es estilo que los ta3a el 3rgano y no los ministriles”.¹²⁷

Lo normal es que los días de primera clase, hubiera procesi3n despu3s de Tercia, y que la Misa que segu3a luego fuera tambi3n con ministriles. Como

¹²⁶ Cuando las fuentes que estamos analizando dicen que los ministriles ta3ían a la *Post Communio* o que canta la capilla en este momento, en realidad no se refieren a la oraci3n *Post Communio* de la Misa, sino a la *Communio*, que en los misales antiguos de Sevilla se denomina *Communicanda* y que Villegas llama *Comunicanda*; esto es, en lugar de la ant3fona de comuni3n (la *Communio*), la capilla de m3sica pod3a cantar un motete de comuni3n y despu3s ta3er los ministriles, o simplemente tocar los ministriles.

¹²⁷ *Compendio de las obligaciones...* 49.

hemos indicado ya más arriba, y cuando asiste el prelado a los Oficios, éste daba la bendición en el altar, acompañado por los caperos y la comitiva de sus asistentes, que lo seguían hacia el presbiterio, y a estas bendiciones respondía siempre la capilla de música desde el coro; pero cuando el señor arzobispo asiste a la Misa e impartía la bendición final, entonces la capilla de música iba a la capilla mayor para responder.¹²⁸

He aquí un resumen de la Misa solemne correspondiente a los días de primera clase:

PIEZAS CANTADAS EN LA MISA DE 1ª CLASE	INTERPRETACIÓN	OBSERVACIONES
Introito y Alleluia o Tracto	“a canto llano con contrapunto”	
Cuando hay secuencia	“Dicha el Alleluia entona el órgano grande y se canta la sequentia a choros con música con él”	
Kyries, Sanctus, y Agnus	“con música a choros con el órgano grande”	
Gloria y Credo, <i>Deo gratia</i> y las responsiones del Preste y el Diácono	“con música”	“Suélese cantar en estos días el <i>Credo Romano</i> de música, o otro semejante”. Da tono un bajón a la música.
Después de la Epístola, Ofrenda y Communion	“Tañen los ministriles”	Después de la epístola tañen los ministriles “por el libro”, mientras llega al altar el que la cantó. Y si no hay ministriles suficientes tañerá el órgano.
Ofertorio y Alzar	“Suele aver a la ofrenda o después del alzar algún motete o chançoneta, o por lo menos alguna voz del órgano”	“Si ay chançoneta como en la Pasqua de Navidad y aquellos días está el Realejo de la Antigua para esto en el choro, que éste sirve para dar tono: cántase estas chançonetas después de la Epístola, pero no se deja por esto el Aleluia; cantase también al Ofertorio, y después de alzar, y después de los Agnus, y no por eso deja de tañer los ministriles la Communicanda”.

3.2.2. Fiestas de segunda clase

Según Villegas, en la Misa de segunda clase, los músicos asisten, desde el principio de la celebración de ésta, para contrapuntar el canto llano del Introito,

¹²⁸ VILLEGAS: *Norma de los sagrados Ritos...* Al final del párrafo dedicado a las Misas en los días de primera clase.

pero lo demás es en canto llano sin más. Se interpretan con música polifónica los Kyries, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus y las responsiones que cantilan los ministros del altar. La Misa no suele ser de las comunes, dice Villegas, sino que es de suponer que se escogía una Misa polifónica de notable solemnidad; una Misa que Elossu dice que cantaba la capilla “por el libro”, en el facistol grande del coro.

Además, en estas Misas tañían los ministriles después de la Epístola, al Ofertorio y a la comunicanda (=antífona de comunión), y además debían ayudar a la capilla de música cuando cantaban los motetes.¹²⁹

Elossu, por su parte, señala que los días de segunda clase,¹³⁰ en las misas, aunque sea “con aparato” propio de esta categoría de segunda clase, la capilla de música canta los Kyries, el Gloria, el Credo (si lo hay), el Sanctus y el Agnus “por libro”, frente a los días de primera clase en los que se canta “con papeles”. Pero se hace con algo más de solemnidad que los días de rito doble. Se canta un motete después del Alzar, “como en los días de primera clase y puede cantarlo un músico solo a el órgano”. En estas fiestas de segunda clase, aunque se trate de celebraciones “con aparato”, tocan los ministriles, como los días de primera clase, después de la Epístola, el Gradual, el Ofertorio y la Postcomunión.

El *Compendio de las obligaciones...* advierte que “al Introito de la misa hay contrapunto; a la Gloria, que se canta de facistol, da tono un bajón a la [capilla de] música. Después de la epístola, tañen solos los ministriles y a la aleluya, o tracto, hay contrapunto. Al Credo (si lo hubiere), da tono un bajón a la [capilla de] música. A la antífona *Post Communio*, tañen solos los ministriles, y si no hubiere más de uno, se canta a canto llano la dicha antífona y se echa contrapunto sobre ella”.¹³¹ Se trata de un contrapunto “supra librum” o “allamente” como se decía antiguamente y de amplia tradición en las catedrales; además, parece que cuando tañían los ministriles no era a la Postcomunión sino antes de ésta, o sea después de la antífona de Comunión o “Comunicanda”.

3.2.3. Fiestas dobles

Según Elossu,¹³² todos los domingos del año se interpretaba música polifónica en la Misa, conforme a lo acostumbrado los días de rito doble, excepto

¹²⁹ Esta frase termina así: “y aludan a los motetes que se le encargan”.

¹³⁰ ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...* fols. 452v-453.

¹³¹ *Compendio de las obligaciones...* 6-7.

¹³² Sobre las Misas en los días de rito doble habla ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...*, fol. 453; y sobre los domingos en los folios 453-454.

los domingos de Adviento y Cuaresma; sin embargo, del Credo se cantaba polifónicamente sólo la cláusula “Et incarnatus est...”. En estos domingos de Adviento y Cuaresma se interpretaba un motete después del Alzar, a la consagración, que cantaba la capilla de música. Su tema era apropiado para la liturgia de estos domingos, pues solía tratar de lo expuesto en el evangelio del domingo. Sin embargo, el domingo tercero de Adviento y cuarto de Cuaresma, había música polifónica tal y como se acostumbraba en los domingos dobles.

De acuerdo con la costumbre de la catedral de Sevilla tampoco había música polifónica en la Misa de los domingos de Septuagésima, Sexagésima y Quinquagésima, sino únicamente en el “Incarnatus” del Credo; y se cantaba, además, un motete después del Alzar. Pero cuando coincidía en los domingos una fiesta de mayor rango, entonces se observaba lo establecido para dichas fiestas, teniendo en cuenta su categoría mayor.

Luego, Elossu indica que en los dobles, cantaba la capilla de música todo lo dicho ya anteriormente, “menos el motete, porque después de Alzar prosigue tocando el órgano hasta el *Pater noster*”. Además de los días de rito doble que aparecen en el calendario oficial de la Iglesia Universal y el particular de la catedral hispalense, incluidos los domingos, también se consideraban de rito doble las infraoctavas del Corpus, de la Asunción y de la Concepción Inmaculada, aunque en ellas se rezara como si fueran de rito semidoble. Lo único excepcional era que en este caso no se cantaba motete alguno después del Alzar.

También intervenía la capilla de música los sábados en los que se rezaba de la Virgen, los días de la infraoctava de Nuestra Señora y los días de Adviento en los que se decía Misa de la Virgen; en todos ellos se seguía la norma propia de las fiestas dobles, y se celebraba Misa denominada ferial; esto, los Kyries los cantaba un músico y la capilla de música alternaba con el solista, el Sanctus primero lo decía un músico y proseguía la capilla, y lo mismo en los Agnus; además, después del Alzar se cantaba un motete. Lo mismo se hacía el Miércoles de Ceniza, el Miércoles Santo, y en la Misa de rogativas del día de San Marcos, si no se iba a su iglesia el lunes, martes y miércoles antes de la Asunción para celebrar la Misa de rogativas, pues estos tres días eran los propios de rogativas.

El *Compendio de las obligaciones...* dice que en la Misa de los días de rito doble, aunque sólo se interpretaba polifónicamente el Magnificat de las Primeras Vísperas (no el de las segundas); sin embargo, sí intervenía la capilla de música en la Misa, y en ella daba el tono un bajón al Gloria, para que lo cantara la capilla

de música, y también al Credo si lo había ese día.¹³³

Todos los domingos se consideraban como de rito doble, y por tanto actuaba la capilla de música. Se exceptuaban los domingos de Adviento y Cuaresma, en los que se cantaba sólo polifónicamente el pasaje “Et incarnatus...” del Credo. En estos domingos, en lugar de tañer los ministriles, la capilla de música cantaba un motete después de la consagración (=“al Alzar”). El domingo tercero de Adviento, denominado popularmente “Domingo Gaudete” y el cuarto de Cuaresma o “Domingo Laetare”, se consideraban musicalmente lo mismo que los domingos ordinarios durante el año.¹³⁴

Según el *Compendio de las obligaciones...*, “en las *dominicas per annum*, hay en todas misas de facistol y da tono un bajón para que cante la [capilla de] música la Gloria y el Credo romano”;¹³⁵ también en el domingo cuarto de Cuaresma y el tercero de Adviento, y en las que da tono un bajón al Credo y al motete que se canta en ambos domingos. Sin embargo, en los domingos que van de Septuagésima al domingo de Ramos no se emplea el canto polifónico, sino el canto llano. Por otra parte, el *Compendio de las obligaciones...* que tienen los ministriles y la capilla de música establece lo siguiente:

“En todas las misas de facistol que cantare la [capilla de] música, ha de dar tono un bajón para comenzar a cantar la Gloria y el Credo si lo hubiere.

En todas las primeras clases, octavas y dominicas que se cantare el Credo *romano*, a tres coros, ha de dar tono un bajón a la [capilla de] música y lo mismo en las dominicas que no hubiere órgano, por razón de que el *Et incarnatus* es de música [polifónica].

En todas las dominicas que se cantaren motetes y no tuvieren órgano, ha de dar tono un bajón a la música para cantar dichos motetes y siempre que no hubiere órgano u otro instrumento, ha de dar tono un bajón para lo que se hubiere de cantar.

Si el prelado viniere al coro y fuere día de ministriles en la misa, después de la epístola, se tañe un tañido largo, mientras el señor que la cantó viene al coro y se vuelve al altar mayor y si fuere día de villancico o *sequentia* será el tañido corto, aunque el prelado esté en el coro”¹³⁶.

¹³³ *Compendio de las obligaciones...* 9.

¹³⁴ Esto aparece en el apartado dedicado a las “Missas en que ay música los domingos”, en Elossu: *Días en que ay canto de órgano...*

¹³⁵ *Compendio de las obligaciones...* 10.

¹³⁶ *Compendio de las obligaciones...* 49-50.

3.2.4. Fiestas semidobles

Villegas advierte que en los semidobles se interpretaba todo en canto llano, pero no muy despacio ni muy grave, como hemos advertido ya al hablar del Oficio.

En la Misa, el órgano tañía en los Kyries, después de la Epístola, al Ofertorio, al Sanctus y después de éstos, hasta el *Pater noster*, y también en el Agnus Dei. Pero en Cuaresma no había órgano en nada, cuando se trataba de fiestas semidobles.

El órgano que se tañe en estas fiestas es el pequeño, a no ser que se celebre una infraoctava solemne de música de capilla, como es el caso de la correspondiente a la Invención de san Esteban¹³⁷ o si estaba el Santísimo Sacramento expuesto, ya que entonces se tañía el órgano grande, aunque en las infraoctavas también podía usarse a veces el pequeño.

Además, en la Misa, los dos caperos comienzan y entonan todo lo que interpreta el coro en canto llano, incluidos los versos del Introito; pero no entonan el Gloria desde el coro, sino que van a entonar el Gloria al altar. “Convidan” (=invitan) después de la Epístola a un prebendado de cada coro, que no sea dignidad, para que entonen el Alleluia o el Tracto, con sus versos, colocándose para ello en un lugar apropiado de en medio del coro; y si no hay órgano, este convite tienen lugar después de entonado el verso del gradual.

El *Pater noster* tiene melodía propia los días de rito semidoble, y lo mismo el *Benedicamus* que se canta al final de las Vísperas, y el *Deo gratias* al final de Maitines y de la Misa. También el Sanctus, el Agnus y el Gloria. La música de todas estas piezas es propia de las fiestas de rito semidoble.

En las “infraoctavas de música”, que son la del Corpus, la de la Asunción y la de la Concepción, hay capilla de música y ministriles en las Vísperas y en la Misa, lo mismo que en los días de la infraoctava. Estos días se tañe el órgano, y si el Santísimo Sacramento está “descubierto” (=expuesto), aunque sea Cuaresma, interviene la capilla de música, los ministriles y el órgano en las Vísperas y en la Misa; lo mismo que en la infraoctava del Corpus. También hay órgano en Maitines.

¹³⁷ La fiesta de la Invención de San Esteban, aun siendo un día de rito semidoble, la procesión y la Misa se celebraban como si se tratara de una fiesta de segunda clase (=con “apartado de segunda clase”). Por tanto, había capilla de música y ministriles, lo mismo que en las fiestas de segunda clase.

3.2.5. Fiestas simples

Según Villegas, en las fiestas simples, ordinariamente no hay órgano, y el Gloria se dice en canto llano. Pero si hay procesión, entonces se halla presente la capilla de música para cantar en ella el verso *Ora pro populo*, y el órgano “recibe la procesión”, tañendo a la entrada de ésta. Actúan también cuatro cetros y cuatro cirios, pero todo esto cesa al terminar la procesión.

3.2.6. Días de feria

En las fiestas simples, ordinariamente no hay órgano. Por tanto, el Gloria se interpreta en canto llano, y se hace mientras están todos los prebendados en pie y descubiertos, conforme ordenan los estatutos; lo mismo se debe hacer si el Credo se interpreta en canto llano, cosa que, de hecho, se hace siempre que no interviene la capilla de música.

Los versos del Introito y del Gradual, y los comienzos de los Kyries, Sanctus y Agnus los entona el sochantre solo, situado en medio del coro, o lo hace algún clérigo con buena voz, a quien se lo encomiende el sochantre. Pero si son los Kyries de los días de ayuno o “de preces”, los entona un seise u otro cantor de buena voz, alternando con el coro de canto llano.

El Kyrie se interpreta en *alternatim*, de esta forma: el primero lo canta un músico de la capilla, el segundo la capilla de música, el tercero un músico entona hasta llegar al último, que lo interpreta también la capilla de música. Ordinariamente estos músicos solistas son tiples de la capilla. Lo mismo se hace al comenzar el “Pleni sunt” y “Benedictus”, y al comenzar los Agnus. En la interpretación de esta música polifónica y en los motetes no intervienen más instrumentos que el bajón y la corneta, que se comprende que se hallaban colocados, para ello, no en la tribuna de los ministriles, sino junto a la capilla de música, como es natural. Además, si asistiese el prelado, se responde con música polifónica en la bendición final.

Las entonaciones o melodías que se emplean para cantar el Prefacio y *Pater noster* son feriales, tal como señala el misal. De hecho, los libros suelen distinguir entre tonos o fórmulas musicales feriales y simples, solemnes y más solemnes (=tonus solemnior), destinadas a los días de feria, a las fiestas y a los días de mayor importancia y solemnidad, respectivamente.¹³⁸ El Prefacio y *Pater*

¹³⁸ A modo de ejemplo, puede verse *Kyrial Romano* (pp. 4*-79*) del *Graduale Romanum...* (Roma: Imprenta Vaticana, 1908). Aquí encontramos una serie de piezas del Ordinario de la Misa distribuidas de la manera siguiente, de acuerdo con el rango de las fiestas propuesto por el antiguo calendario tridentino:

noster de la Misa y el *Benedicamus Domino* de las Vísperas, de los Laudes y de la Misa tienen entonaciones propias para las ferias, pero en los días situados entre las Pascuas, se dice el *Pater noster* y el *Ite missa est* con entonaciones propias de las fiestas simples.

Los Kyries, Sanctus y Agnus cuentan con una entonación común para todas las ferias de “entre año” (=durante el año), pero en las ferias de ayuno o en las que hay preces, como ocurre en las de Adviento, los Kyries se entonan con otra melodía algo más solemne; y en algunas ferias (que después diremos) se emplea música polifónica para estas piezas. Las ferias de entre Pascuas cuentan con entonación propia para los Kyries, el Gloria, y el *Ite missa est*. Pero el Sanctus y Agnus se cantan con unas melodías como las de las fiestas simples.

En las “ferias mayores” se emplea la música polifónica ferial, solamente para en la misa; concretamente para los Kyries, el Sanctus y el Agnus. Además, estos días se interpreta un motete deprecativo o *de tempore* después del Alzar. Se clasifican dentro del grupo de “ferias mayores” los días siguientes: la feria cuarta (de Ceniza), el Miércoles Santo, las ferias de Rogativas,¹³⁹ cualquiera otra feria en la que se halle expuesto el Santísimo Sacramento, o en la que hubiera algún concurso de tribunal, o alguna procesión o causa pública, o sea fiesta de guardar, como ocurre el Lunes o Martes Santo.

El Miércoles de Ceniza, los versos del gradual y del tracto *Domine non secundum* los interpreta un músico (de la capilla) “con muchos passos,¹⁴⁰ combidado por el sochantre”. El último verso, que es el *Adiuva nos*, “lo dice un racionero músico con muchos passos” al que sigue el coro de canto llano desde “Propter nomen tuum”. En lo demás, no hay música polifónica ni contrapunto, sino únicamente canto llano que se interpreta “de espacio”.

En los días en que está el Santísimo Sacramento expuesto, si son ferias de entre pascuas o durante el año, hay órgano y música polifónica no ferial, y motete de fiesta o *deprecativus* con instrumentos; hay ministriles también a la

una para el Tiempo pascual (pp. 4*-7*); dos para las fiestas solemnes (pp. 7*-14); cinco para las fiestas dobles (pp. 14*-25*); dos para la Virgen (pp. 29*-35); una para los domingos durante el año (pp. 35*-38*); dos para las fiestas semidobles (pp. 38*-43*); una para las infraoctavas (pp. 44*-46*); una para las fiestas semidobles (pp. 47*-49); una para las ferias durante el año (pp. 50*-51); una para los Domingos de Adviento y Cuaresma (pp. 51*-53*); una para las ferias de Adviento y Cuaresma (pp. 53*-54). Además, encontramos dos tonos o fórmulas para cantar las oraciones de la misa: tono festivo (pp. 95*-96*) y tono ferial (pp. 96*-99*); y tres tonos para los prefacios: tono solemne (p. 104*), tono ferial (p. 104*) y solemnior o “más solemne” (p. 105*).

¹³⁹ Sobre las rogativas puede verse: *Rubricas del Breviario y del Misal Romanos...*, 7.

¹⁴⁰ Seguramente que la expresión “pasos” proceda de la manera de cantar estos pasajes vocales que presentaban series de notas sucesivas más bien que por saltos.

Epístola (después de ésta) y al Ofertorio.

4. Procesiones

Las procesiones eran muy frecuentes, al menos ya desde el siglo XVI, pero se multiplicaron notablemente en el siglo XVII. Teniendo en cuenta su recorrido, podemos dividir las en cuatro categorías distintas, pues unas eran “por últimas naves”, dentro de la catedral; otras fuera, alrededor de la catedral, bien “por las gradas altas” o por debajo de éstas; y había otras en las que el cabildo iba procesionalmente desde la catedral a la ermita o iglesia del santo que se celebraba un día concreto, de acuerdo con el calendario general de la Iglesia o el propio de la diócesis. Aparte, existían otras procesiones especiales, como es el caso de los días de rogativas y la procesión solemne del día del Corpus.

En todas ellas intervenían los tres grupos encargados de la música en las celebraciones litúrgicas de la catedral: los veinteneros y capellanes de coro, la capilla de música y los ministriles;¹⁴¹ cada uno de ellos actuaba en su momento estipulado por la costumbre y las normas establecidas por las reglas de coro y otras pautas establecidas a lo largo del tiempo.

El esquema que solía seguirse era esencialmente siempre el mismo: el diácono o uno de los cantores cantilaba el verso con el que se daba comienzo a la procesión que tenía lugar tras la respuesta o “responsión”;¹⁴² se iniciaba mientras salía el cabildo por la puerta frontal del coro y a través de la “vía sacra”, al mismo tiempo que el sochantre y los veinteneros interpretaban las antífonas de Laudes de la fiesta o bien algunos responsorios procesionales.¹⁴³ Luego iban

¹⁴¹ Los ministriles se establecieron en la catedral hispalense principalmente para las procesiones, tal como puede verse GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero...* 231-232. Cuándo debían actuar los ministriles, de manera pormenorizada, puede verse en el *Compendio de las obligaciones...*, publicado por RUIZ JIMÉNEZ: *La librería...* 363-389.

¹⁴² Actualmente sigue usándose todavía, en muchos casos, un verso de este tipo. Hasta la introducción de las lenguas vernáculas, era común iniciar la procesión después del verso *Procedamus in pace (do, do, do...la)* que cantilaba el diácono, el preste o un cantor, al que respondían, con la misma melodía, los cantores y la asamblea *In nomine Christi. Amen.*

¹⁴³ La catedral de Sevilla cuenta con unos libritos, ordinariamente de tamaño reducido y denominados *procesionales*, con una serie de antífonas y responsorios para las procesiones. Conservamos al menos seis de estos *procesionales* actualmente en la Biblioteca Capitular y Colombina: 1) *Procesionario ecclesiae hispalensis: de sanctis* (sig. 56-4-24) con 72 fols. de 195 x 138 mm., en pergamino; contiene, como su título indica, una serie de responsorios con música para las procesiones: generalmente tres para cada fiesta, comenzando el día de san Andrés. 2) Dos procesionales (sig. 56-5-24 y sig. 56-5-25), destinados seguramente para dos cantores, escritos hacia 1450-1470 e idénticos en su contenido, con 113 y 115 folios de pergamino, respectivamente, de 250 x 190 mm; contienen una serie responsorios para las fiestas del Propio del Tiempo, el Propio y el Común de Santos: comienzan con la fiesta *In dedicatione ecclesiae ad processionem* y contienen de uno a tres responsorios para cada día, aunque en las grandes fiestas, como Navidad, Pascua y Ascensión cuentan con cinco o seis. 3) Hay otro responsorial para unos pocos santos y para el Común, que comienza así: *Incipit processionarius in die natalis Domini in secundis vesperis ad*

interviniendo los instrumentos y la capilla de música con algunos motetes, *a capella* o con instrumentos, según los casos. Con frecuencia, alternaban también *a versos* las voces y los instrumentos, interpretando un motete a varios coros, un himno, las letanías, el *Te Deum* u otras composiciones. En las procesiones en las que los racioneros usaban capa pluvial, los instrumentos tañían mientras los prebendados se colocaban éstas (“a las capas”), antes de que comenzara a salir la procesión, y nuevamente lo hacían al entrar de nuevo en el coro, una vez finalizada la procesión (“al recibirse la procesión”), pero “si en los días de procesiones que se reciben con ministriles no hubiere más de un ministril, se recibirán con órgano”. Además, en “todas las procesiones con capas se reciben [a los señores capitulares tañendo los ministriles], aunque en la Misa no haya ministriles, y canta el verso la música, menos en las de letanías y difuntos”; y en tercer lugar, también en “todas las procesiones sin capas se reciben [con ministriles] si en la misa ha de haber ministriles y la música canta el verso”.¹⁴⁴

En las procesiones de las fiestas de primera clase, una vez llegaba el cabildo al lugar en el que se realizaba la estación (= *statio*), e incensada la imagen correspondiente, las reliquias y el altar, si se daba el caso, la capilla de música cantaba el verso estacional, que precedía a la oración del preste; lo hacía la capilla de música, a excepción de la procesión de los días de letanías y de difuntos. Luego, continuaba su itinerario la procesión.

En los días de primera clase, los ministriles intervenían también en la Misa, después de la procesión, y además el motete que interpretaba la capilla no era “de facistol”, sino generalmente “a papeles”.

Todos los domingos del año había procesión de Tercia; esto es, después de esta Hora y antes de la Misa. Villegas dice que todos los domingos, una vez terminado el Oficio de Tercia, el sochantre “convidaba” (=invitaba) a quien le tocaba “por rueda” (=rotativamente) para que cantara el verso, antes de comenzar la procesión, y que en todas las *dominicas per annum* este verso era *Miserere mei Deus* y en las de *tempore Paschali* es *Confitemini Domino*.¹⁴⁵ Además, Villegas indica que en todas las dominicas del año, en la procesión dominical, hay verso frente a la capilla de Scalas, al cual da tono un bajón para que lo cante la capilla de música; esto quiere decir que en todas las procesiones dominicales

Sanctum Stephanum (Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 56-4-51), consta de 66 folios de pergamino de 205 x 198 (s. XV). Tres de estos responsoriales llevan el mismo contenido.

¹⁴⁴ *Compendio de las obligaciones...* 53-54.

¹⁴⁵ *Compendio de las obligaciones...* 9-10.

se hacía una *statio* frente a dicha capilla.

Por su parte Elossu, dice que en las dominicas de Septuagésima a la de Pasión, además de todo lo que se canta en la puerta del choro, cuando vuelve el cabildo de la procesión, el sochantre entona la antífona *Beata Dei genitrix María* y continúa interpretándola la capilla de música, colocada al lado del Evangelio, hasta que entra todo el cabildo en el coro y el celebrante llega al Altar Mayor. Sin embargo, los domingos de Cuaresma, “toca este recebimiento el órgano”.

En todas las procesiones, tanto festivas como de santos, aunque éstas coincidan con algún domingo, la capilla de música canta la cláusula o responsión *Tuam sanctam commemorationem* al final del verso *Ora pro populo*,¹⁴⁶ pero sustituyendo simplemente la palabra “commemorationem” por la denominación propia de la fiesta: “Assumptionem”, “Nativitatem”, “Presentationem”, etc. en el caso de que se trate de la Asunción, Natividad o Presentación de Nuestra Señora, etc. Esta cláusula se canta ante el altar de Nuestra Señora de los Remedios, mientras todos los asistentes se ponen de cara al altar de la Virgen; para cantarla se acercan los racioneros de la capilla de música y el maestro de capilla con sus capas, tal y como van en la procesión, volviendo a sus lugares una vez que han terminado de cantar. En todas las procesiones, aunque se trate de fiestas simples o votivas, asisten cuatro cetros, y ellos son los que entonan el verso en cada una de las cuatro estaciones *Tuam sanctam...*, mientras la capilla de música sigue cantando desde el “pro populo...”, delante del altar de los Remedios.

En las procesiones los días de primera clase, que son los mencionados más arriba, más el segundo de Pascua de Resurrección, el segundo de Pentecostés,¹⁴⁷ si hay procesión, y el día de san Esteban y San Juan evangelista, tocan los ministriles la repetición del responsorio, después del verso, en las cuatro estaciones que se hacen en las cuatro naves de la catedral.

En las procesiones de segunda clase, la capilla de música asiste para cantar el verso *Ora pro populo*, pero a nada más. Y en las procesiones de santos que son semidobles, si son procesiones sin capas, hay cuatro cetros y se canta polifónicamente el *Ora pro populo* al llegar a la Virgen de los Remedios, pero la procesión no “la recibe” la capilla de música, sino el órgano, aunque sea Cuaresma; y si la procesión es con capas, se realiza con el mismo orden, pero

¹⁴⁶ Castro Palacios especifica que el *Ora pro populo* del responsorio *Félix tanque* se interpretaba en canto de órgano, y que la capilla de música cantaba desde el *santa commemorationem*.

¹⁴⁷ Elossu dice refiriéndose al segundo día de Pascua y de Pentecostés: “Lo que se dijo en el número [en blanco] de el segundo y tercer día de Resurrección, lo mismo se entiende en el segundo y tercer día de Pentecostés. La vigilia de Pentecostés sólo ay música a las letanías y a la Gloria de la Misa”.

después del órgano, al final, tañen los ministriles al comenzar a entrar el cabildo en el coro.

En las procesiones de rogativas y en todas las que se cantan las letanías a la ida o a la vuelta, la capilla de música “las repite” (las contesta) de esta forma: desde *Sancta Trinitas unus Deus*, repite lo mismo que se canta hasta el verso *Propitius est*, desde el cual ya no repite, sino que responde;¹⁴⁸ y así se hace, de la misma manera, hasta que se terminan los Agnus Dei de la letanía. Se exceptúan las procesiones “que se hazen de tristeza extraordinarias” como las de *ad petendam pluviam* (=para pedir lluvia) y otras de penitencia en las que no actúa la capilla de música, aunque asistan los músicos [de la capilla] a ellas.

4.1. Procesión por últimas naves

Refiriéndose a las procesiones de las fiestas de primera clase, el *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música...* establece, como norma general, que cuando ésta se realiza dentro de la catedral, por últimas naves, se hacen cuatro estaciones que se localizan en cada una de las cuatro naves de la catedral. Los versos de cada estación los cantaban los seises (la primera parte) y respondía la capilla de música; después tañían los ministriles, y lo hacían teniendo delante un libro que portaba un colegial (un mozo de coro). Luego, al llegar la procesión, de vuelta a la entrada del coro (a la verja frontal), los ministriles la recibían en el coro “tañendo por el libro”; desde que comenzaba a entrar el cabildo en el coro hasta que llegaba el deán o presidente.¹⁴⁹

a. La fiesta de la Purificación (2 de febrero) era de primera clase, y en ella se celebraban las Primeras Vísperas solemnes y la procesión “por últimas naves”, en la que tañían los instrumentos en las cuatro naves de la catedral, una vez que el sochantre y los veinteneros habían terminado el responsorio en canto llano. Los ministriles “recibían la procesión en el coro”, como de costumbre, y luego seguía la Misa solemne. Después de las Segundas Vísperas, había procesión al altar de San Blas, que se halla en la capilla de Cervantes.¹⁵⁰

b. El día de san Isidoro (martes después del Domingo in Albis) era fiesta de

¹⁴⁸ Llamo la atención sobre las expresiones “se repite” y “se responde” de Elossu. En el primer caso, parece que quiere decir que la capilla de música cantaba nuevamente cada verso o invocación interpretada por el solista o grupito de solistas y además su respuesta, pero a partir de *Propitius esto* la capilla de música respondía únicamente a cada una de las invocaciones del solista o grupito de solistas. Esta manera de cantar la he practicado yo mismo, durante muchos años, en mi pueblo.

¹⁴⁹ *Compendio de las obligaciones ...* 1.

¹⁵⁰ *Compendio de las obligaciones...* 14.

primera clase. Se cantaban las Primeras Vísperas y se hacía procesión a su altar. Después había Primeras Vísperas en el Colegio de San Isidoro, a las que asistían la capilla y los ministriles. Éstos tañían la repetición de la quinta antífona y la del Magnificat, y al volver en procesión hacia la catedral se cantaban las letanías de los santos; y en la misa, que era “de facistol”, tañían los ministriles después de la Epístola y a la antífona *Post Communio*.¹⁵¹

4.2. Procesión alrededor de la catedral

La procesión alrededor de la catedral revestía dos modalidades distintas, pues podía realizarse por las “gradas altas” o por debajo de ellas; por la calle. En el primer caso tenemos la Invención de la Santa Cruz y San Clemente, y en el segundo la Asunción de la Virgen.

La fiesta de la Invención de la Santa Cruz (3 de mayo) era de primera clase, y después de las Primeras Vísperas había procesión a su altar. Luego, además, la procesión trascurría alrededor de la catedral, por encima de las gradas (“por gradas altas”). Una vez dicho el verso de partida, la procesión se iniciaba a la puerta del coro (en las verjas) con la interpretación de las antífonas de Laudes en canto llano, como de costumbre; luego alternaban a versos los ministriles y la capilla de música, que iban interpretando motetes hasta volver la procesión al coro, donde “se recibía” al cabildo. Seguía después la Misa, y al final había adornación del *Lignum Crucis* en el altar mayor; mientras tanto, tañían los ministriles todo el tiempo que duraba dicha adoración.¹⁵²

El día de la Asunción de la Virgen (15 de agosto) era fiesta de primera clase y se realizaba estación a la capilla de Nuestra Señora la Antigua, después de Laudes. Pero había también procesión con la Virgen de los Reyes, alrededor de la catedral, por debajo de las gradas. Se comenzaba la procesión cantando las antífonas de Laudes, desde la puerta del coro hasta la Capilla Real; luego tañían los ministriles “un tañido largo”, cantaba la capilla de música un motete a dos coros y, una vez dicho el verso y a la oración estacional, tañían los ministriles, alternándose “a versos” con la capilla de música que iba interpretando motetes. En esta procesión se realizaban tres estaciones: dos en las dos esquinas de las gradas de la catedral y la última frente a la puerta de San Miguel, y en cada una de ellas tañían los ministriles, después del verso y la oración del preste. Los ministriles y la capilla de música iban alternándose, y la procesión “se recibía”

¹⁵¹ *Compendio de las obligaciones...* 18.

¹⁵² *Compendio de las obligaciones...* 20.

con la intervención de los ministriles que tañían hasta que la Virgen llegaba al altar mayor y el cabildo al coro. Luego, sigue diciendo el *Compendio de las obligaciones...*:

“*...se sirve [con los ministriles] la misa y, después de Sexta, va el cabildo a el altar mayor y se canta la Letanía de Nuestra Señora y, a la campana, siesta con música y segundas Vísperas.

* Acabadas Completas, se hace procesión por las Naves de la Iglesia con Nuestra Señora de los Reyes, tañen los ministriles el primer verso largo y la capilla alterna cantando motetes, como [pág. 27] en la procesión de la mañana, hasta que llega Nuestra Señora a su Capilla Real, en donde se canta un motete a coros con órgano y se finaliza la procesión con una oración.

* La dominica infraoctava de Nuestra Señora, procesión de capas y, si fuere esta dominica a 20, es la procesión de San Bernardo sin capas y la procesión de la dominica infraoctava es el día octavo con capas.

* Toda esta octava se sirve [con los ministriles] por la mañana y tarde, como si fuera aparato de segunda clase, y se reciben las procesiones que hubiere, aunque no sean de capas, y también la estación de San Bernardo”.¹⁵³

El día de San Clemente (23 de noviembre) se celebra la reconquista de Sevilla por el rey san Fernando (en 1248) y antiguamente era fiesta de primera clase, realizándose la liturgia con su “aparato” de costumbre. Después de las Primeras Vísperas se realizaba estación a la iglesia del Sagrario de la catedral, cuyo verdadero titular es San Clemente. La procesión daba comienzo una vez cantilado el versículo inicial de la procesión de este día, mientras se cantaban las antífonas de Laudes, hasta llegar a la Capilla Real. A continuación, intervenían los ministriles, durante un rato largo, y después seguía la capilla de música con un motete a varios coros, volvían a tañer los ministriles, que alternaban “a versos” con la capilla de música, que iban cantando motetes a lo largo de toda la procesión, desarrollada alrededor de la catedral, por encima de las gradas (“por gradas altas”). Al final de ésta tañían los ministriles para “recibir la procesión”, mientras entraban los capitulares en el coro y llegaba el deán o

¹⁵³ *Compendio de las obligaciones...* 26-27.

presidente del cabildo. Seguía después la Misa, y luego el cabildo y el Asistente iban a la Capilla Real para devolver la espada de san Fernando que habían tomado en la procesión; los acompañaban los ministriles, y ese día había también Segundas Vísperas solemnes.

“San Clemente [23 de noviembre]. Primera clase, primeras Vísperas y estación al Sagrario.

* A la procesión, canta el canto llano las antífonas de Laudes, desde la puerta del coro hasta la Capilla Real, en acabando el canto llano, tañen los ministriles un tañido largo, después canta la música un motete a coros y, en acabando, tañen los ministriles y van alternando a versos con la música que va cantando motetes en toda la procesión que va por encima de gradas y, en llegando al coro, se recibe al cabildo.

* Sírvese la misa [con ministriles], hay sermón y, acabada la misa, van tañendo los ministriles en medio del cabildo, que va en procesión acompañando al señor asistente que vuelve la espada a la Capilla Real, hay segundas Vísperas”.¹⁵⁴

4.3. Procesión a otros templos de la ciudad

Varios días al año, el cabildo hispalense iba en procesión a alguno de los templos de la ciudad para celebrar allí Misa solemne. Esto solía hacerse en unas cinco ocasiones al año, tal como reseñamos seguidamente. En todas las procesiones en las que el cabildo iba fuera de la catedral, a una iglesia o ermita a celebrar un santo determinado, ya fuera fiesta de primera o de segunda clase, se realizaban los mismos pasos que ya hemos indicado referentes al inicio de la procesión, salvo alguna modificación particular, como es natural. Luego tañían los ministriles e iban alternándose “a versos” con el canto llano hasta llegar a la iglesia del santo. Después, en la misa, se cantaba en el introito echando contrapunto y lo mismo al aleluya o al tracto. Y al volver a la catedral, se cantaban ordinariamente las letanías de los santos.¹⁵⁵

Elossu indica que en aquellas procesiones en las que va el cabildo a otra iglesia, fuera de la catedral, la capilla de música se encarga de cantar la cláusula *Tuam sanctam commemorationem* al final del verso *Ora pro populo*; y se hace sin interrumpir la marcha de la procesión (sin estacionarse). En estas

¹⁵⁴ *Compendio de las obligaciones...* 31-32.

¹⁵⁵ *Compendio de las obligaciones...* 51-52.

procesiones, que no son de letanías, van tocando los ministriles “a ratos”. Cuando las procesiones son de letanías, no se canta este verso en las iglesias a las que va la procesión. La capilla de música canta la Misa, una vez llegada la procesión a la iglesia a la que se dirige el cabildo procesionalmente, y lo hace de acuerdo con el orden establecido, al hablar de las celebraciones de segunda clase. Ahora bien, si la Misa es de rogativas se observa lo que se dijo en su lugar.

a. El día de san Sebastián (20 de enero), después de Tercia, el cabildo iba a la ermita de San Sebastián extra muros de la ciudad. Después de comenzada la procesión, mientras se cantaban las antífonas de Laudes, los ministriles iban alternando, a versos, con el coro de canto llano, que entonaba himnos hasta llegar a la Puerta de Jerez.

En el transcurso de la procesión, los seises cantaban el verso *Felix namque*, junto a la Casa de la Contratación, y más adelante el verso *Ora pro populo*, respondiendo a ambos la capilla de música; versos que cantan los seises en todas las procesiones en las que el cabildo iba fuera de la catedral, excepto en las de letanías. Al llegar a la Alameda de San Diego, la capilla de música interpretaba un motete a dos coros, al que daba el tono un bajón; y ya en la ermita de San Sebastián, “se recibe al cabildo hasta llegar el presta al altar” mientras tañen los ministriles, como de costumbre. Luego, se celebra la Misa con rango de segunda clase, en la que tocan los ministriles, después de la epístola y de la antífona de *Post Communio*, y después del Alzar se canta el motete del Santo; pero este día no hay villancicos.¹⁵⁶ Al volver la procesión hacia la catedral, se cantan las letanías, y el bajón da el tono a los que deben cantar; esto se observa en todas las procesiones con letanías.¹⁵⁷

En las Segundas Vísperas, se interpreta el Magníficat “de facistol” a un solo coro y compuesto en estilo y técnica renacentistas; esto es, la capilla canta el magníficat polifónico colocándose frente al facistol, pero sin olvidar que solía ser a versos entre polifonía y canto llano o incluso interviniendo los ministriles “a versos” con la capilla.

b. La fiesta de santo Tomás de Aquino se celebraba antiguamente el 7 de marzo (hoy el 28 de enero) y se hacía con “aparato de segunda clase”, aunque contaba

¹⁵⁶ *Compendio de las obligaciones...* 12-13.

¹⁵⁷ Si el cabildo no iba este día a la iglesia de San Sebastián, se celebraba la función en la catedral, realizándose la procesión “por últimas naves” e interpretándose un motete a dos coros frente a la capilla de Scalas. Luego, “se recibía la procesión”, tañendo los ministriles mientras el cabildo entraba en por la verja del coro, y se servía la Misa con ministriles, que intervenían como de costumbre.

con ligeras diferencias. Las normas dicen que después de las Primeras Vísperas, había procesión a su colegio y luego Misa y sermón. Acabada la Misa, tenía lugar un responso. Al iniciarse la procesión, a la puerta del coro, se interpretaban las antífonas de Laudes en canto llano, y después, como de costumbre en las procesiones externas, tañían los ministriles, alternándose “a versos con el coro que iba cantando himnos”.¹⁵⁸

c. El día de san Fernando (30 de mayo) se celebraba la liturgia como siempre, pero con alguna ligera modificación. La procesión comenzaba en la puerta del coro, como de costumbre. Una vez cantadas las antífonas, al comenzar la procesión, intervenía la capilla polifónica con un “cuatro y alternan los ministriles a versos”, y tañendo por el término y tono en que se cantó el villancico, hasta llegar a la Capilla Real, donde la capilla de música interpretaba un motete. Seguía luego la oración del preste y a continuación tañían los ministriles, conforme al tono del villancico. Luego seguían tañendo, alternando “a versos” con la capilla de música, hasta llegar al coro, donde “se recibe” al cabildo. Después seguía la Misa, en la que se cantaba un villancico después de la Epístola.¹⁵⁹

d. El día de san Juan Bautista (24 de junio) se celebraban las Primeras Vísperas y había procesión a su altar, dentro de la catedral. Pero al día siguiente, el cabildo iba en procesión a San Juan de la Palma (como el 20 de enero) en la que se realizaba una estación junto a la iglesia del Salvador. Después de la oración estacional del preste, los ministriles “tañían un poco”, y “recibían la procesión”, como de costumbre, en San Juan de la Palma, siguiendo luego la Misa con sermón. Después volvían hacia la catedral cantando las letanías. Incluso se realizaba otra procesión a San Juan de la Palma el domingo de infraoctava, si era posible, ya que en esos días podía caer la Octava del Corpus o la fiesta de san Pedro.¹⁶⁰

e. San Francisco (4 de octubre) tenía rango de primera clase. Se procesionaba al altar del Santo, después de las Primeras Vísperas, y terminada la Hora de Tercia al convento de San Francisco. A la puerta del coro, comenzaba el canto de las antífonas de Laudes; cuando terminaban, intervenían los ministriles y a continuación iban alternando “a versos” con el coro de canto llano, que interpretaba himnos a lo largo de la procesión. Llegados al convento, “se recibía

¹⁵⁸ *Compendio de las obligaciones...* 16.

¹⁵⁹ *Compendio de las obligaciones...* 21.

¹⁶⁰ *Compendio de las obligaciones...* 22.

la procesión” y comenzaba la Misa. Después, al volver, se cantan las letanías.¹⁶¹

4.4. Procesión de Tercia

Todos los domingos se realizaba la procesión denominada “de Tercia”,¹⁶² porque tenía lugar después de terminar esta Hora del Oficio que precedía a la Misa Capilar, y se desarrollaba siguiendo este esquema fundamental: Terminada la Hora de Tercia, un músico veintenero, elegido (=“invitado”) por el sochantre, de acuerdo con una lista particular, cantaba el verso que precedía a la procesión, y que los domingos durante el año era *Miserere mei Deus* y en tiempo pascual *Confitemini Domino*.

Según Villegas, la procesión de Tercia de las fiestas de primera clase contaba con cuatro estaciones, en las que se interpretaba no polifonía, sino canto llano sin contrapunto y despacio. El preste decía los responsos rezados *pro defuncti* en cada una de las estaciones y los caperos o entonadores se encargaban en ellas de los versos propios de la fiesta, como de costumbre.

La diferencia que había entre las fiestas de primera clase y las otras de menor rango es que, en las de primera clase, acabado el verso en cada estación, los ministriles que asistían a la procesión, precisamente para esto, tañían un verso; pero no en las otras de menor rango. El segundo responsorio era *Felix namquae* que comenzaban los seises delante de la capilla de la Antigua con los cetros. Luego proseguía el canto llano del responsorio, se cantaba el verso delante de Nuestra Señora de los Remedios y tañían los ministriles la repetición (la antífona responsorial). La tercera estación tenía lugar frente a la capilla de Scalas, y en ella los seises, un cantor, el sochantre o uno de los veinteneros cantilaba el verso que precedía a la oración del preste, y la capilla de música respondía polifónicamente, dando el tono un bajón. En esta estación no se cantaba el *Beatus est*, sino que lo rezaba el preste. En la cuarta estación, “el último responso es el que señala el processionario”, y la antífona última es la que aparece en la fiesta del día para la Hora de Nona y la entona el sochantre.

El órgano grande tañía hasta que comenzaba a entrar el cabildo en el coro

¹⁶¹ A continuación, sigue: “*Hay sermón. No tiene segundas Vísperas este santo, pero tiene segunda procesión que se suele hacer el domingo siguiente. *Si por el tiempo no fuere la procesión a su casa en su día, se hace en esta Santa Iglesia la segunda procesión del santo con capas, y la misa no es más que doble y a su convento va con la Diputación la mitad de los ministriles y la mitad de la música a servir la misa, que es de primera clase. No hay Tercia solemne, sino cuando va el cabildo en procesión en su día. * Sino fuere la procesión en su día, se va otro, el que señalare el cabildo, y entonces se canta un motete del santo y la oración, y se vuelve la procesión cantando la letanía y no hay misa” (*Compendio de las obligaciones...* 29).

¹⁶² De esto trata el *Compendio de las obligaciones ...*, pp. 1-2.

de vuelta ya de la procesión, y luego tocaban los ministriles, situados detrás del atril grande, hasta que entraba todo el cabildo. Luego, dos seises cantilaban los versos del día, en el altar, y el preste la oración, colocado al lado de la epístola. Y si la Misa era de pontifical, el prelado se hallaba en el altar, en su silla, colocada en el lado del Evangelio.¹⁶³

Éste es el esquema de las procesiones en los días de primera clase:

PROCESIÓN	LUGAR, CONTENIDO E INTÉRPRETES
Comienzo	1) Verso inicial cantilado por un veintenero: <i>Miserere mei Deus</i> o <i>Confitémini</i> (en Pascua). Responsión 2) Al salir: Antífonas de Laudes o algún responsorio. 3) Luego alternaban ministriles y capilla de música hasta llegar a la primera estación.
1ª Estación	Siempre canto llano sin contrapunto y despacio. 1) Responso rezado por el preste por los difuntos. 2) Verso en canto llano por los caperos o entonadores 3) Tañían un verso los ministriles (sólo en las fiestas de primera clase)
2ª Estación frente a la Virgen de los Remedios	Canto llano sin contrapunto 2) Responso que comienzan los seises o entonadores, delante de la capilla de la Antigua. Y proseguía el canto llano. 3) Delante de Ntr ^a Sr ^a de los Remedios se cantila el verso <i>Felix namque</i> con su responsión. 4) Tañían los ministriles la repetición del verso o antífona.
3ª Estación frente a la capilla de Scalas	Canto llano sin contrapunto 1) El responso <i>Beatus est</i> no se cantaba, sino que lo rezaba el preste. 2) Verso en canto llano y responsión 3) Tañían los ministriles a la repetición del verso o antífona.
4ª Estación en el altar mayor	Canto llano sin contrapunto 1) El sochantre entonaba el último responsorio, que era el señalado por el procesionario, y proseguía el coro dicho responsorio. 2) El sochantre entonaba la antífona de Nona del día, tañendo el órgano grande.
Final: entrada en el coro o recepción de la procesión	3) Después tañían los ministriles, colocados detrás del atril grande del coro. 4) Los versos los decían dos seises en el altar. 5) El preste, situado al lado de la Epístola, cantilaba la oración del día.

¹⁶³ VILLEGAS en su *Norma de los sagrados Ritos...*

5. OTRAS HORAS SOLEMNES DEL OFICIO

Además de las Vísperas y de la Misa, que eran las celebraciones más importantes, algunos días especiales se celebraban otras Horas del Oficio de manera solemne; en particular, los Maitines de Navidad, Reyes e Inmaculada; Prima de las fiestas de san Fernando, la Inmaculada y la Navidad; Tercia de Pentecostés, Sexta de la Ascensión y las Completas de los días de Cuaresma y fiestas de primera clase.

5.1. Maitines solemnes¹⁶⁴

En los Maitines ordinarios de primera clase, pero que no eran solemnes, el Himno, el *Te Deum* y el *Benedictus*, se interpretaban en canto llano y órgano en *alternatim*. Pero el *Te Deum* se hacía en canto llano adornado con contrapunto, excepto el día de la Inmaculada que se interpretaba en canto de órgano. Pero en el *Benedictus* de Laudes, dice Villegas que "suele aver algún favordón" (improvisado en nota contranota), que posiblemente hicieran los capellanes de coro o/y los veinteneros, puesto que no asistía la capilla de música. Y el himno es posible que fuera "a versos", entre órgano y canto llano, aunque Villegas no hace referencia alguna.

A los Maitines del Corpus y de la Asunción tampoco asistía la capilla de música ni los ministriles; y no había chanzonetas. Sí asistían el día de la Asunción, pues se hacía procesión con estación a la capilla de la Antigua.

Villegas indica que asistía todo el cabildo a los Maitines solemnes de Navidad, Epifanía y la Inmaculada asistía todo el cabildo.

Estos días, el invitatorio se decía en el altar mayor: "arrímase el cabildo al propio frontal, en medio, y asisten 10 ó 12 señores prebendados canónigos y racioneros con capas pluviales y ceptros delante del altar, en pie, y un veyntenero que entone de rodillas y un mozo de encomiendas con una palmatoria para que buelva las hojas". Así pues, un veintenero comenzaba el invitatorio y seguía luego cantilando los versos del salmo *Venite* (el salmo 94) en canto llano con adornos y muy despacio, mientras el coro iba respondiendo en el atril grande situado en el coro.

En los himnos, el *Te Deum* y *Benedictus* de Maitines y Laudes estos tres

¹⁶⁴ Sobre los Matines solemnes en la catedral de Sevilla y de los correspondientes al Triduo Sacro ya hemos hablado, en GONZÁLEZ BARRIONUEVO y SÁNCHEZ LÓPEZ: *Francisco de Santiago...* 21-31. Y en las páginas 32-40, puede verse cómo se interpretaban, durante muchos años, los responsorios de Francisco de Santiago, en los Maitines de la Semana Santa hispalense.

días tañía el órgano grande “a coros con el canto llano”, alternándose, pues, órgano y coro. Pero en la fiesta de la Inmaculada se interpretaba el *Te Deum* en canto de órgano, durante la procesión, interrumpiéndose su canto al llegar al lugar de las *estaciones*, pero continuando después en la estrofa en la que se había dejado de cantar en cada estación.¹⁶⁵

Después de cada lección tañía un rato “el realejo” que se encontraba en el coro para ello, y luego se cantaba una chanzoneta. Seguidamente tañían los ministriles el cuerpo del responsorio y el verso de dicho responsorio; el coro cantaba la repetición en canto llano, tal como indica el número que trata de los Maitines, pero el primero y el octavo responsorio no lo tañían los ministriles, sino que lo cantaba el coro en canto llano; tampoco el segundo responsorio lo tañían los ministriles, pues lo comenzaban los seises y proseguía luego el coro en canto llano, encargándose los seises del verso en canto de órgano. Los “versetes” los interpretan los “seises de día” y lo mismo el verso del segundo responsorio; en los salmos tañen los ministriles y había contrapunto, del que se encargan los cantores de la capilla de música.

El *Benedictus* de Laudes y las responsiones de la oración, hasta el *Benedicamus*, al final de Maitines, lo cantaba la capilla de música, y la antífona del *Benedictus* se hacía en canto llano con adición de contrapunto, así pues, en canto llano adornado.

Si los Maitines eran de pontifical, los Laudes guardaban la misma forma estructural de las Vísperas de pontifical, en todo; y entonces, las antífonas se interpretaban en el atril grande, donde asistía ordinariamente la capilla de música.

Unos años más tarde de Villegas, Adrián Elossu dice también que se cantaban nueve villancicos en los Maitines de Navidad; uno a un coro y otros a dos o más coros, según lo decidiera el maestro de capilla;¹⁶⁶ lo mismo en los

¹⁶⁵ El original de Villegas dice: “pero en la fiesta de la Inmaculada se interpretaba el *Te Deum* en canto de órgano por estación acabadas en la oja pasada”. Pienso que se refiere a que, en este caso, se cantaban polifónicamente el *Te Deum* durante la procesión, pero se interrumpía su canto cuando se llegaba al lugar en que se realizaba la nueva estación; luego se continuaba “en la hoja” (en la estrofa polifónica) en que se había terminado de cantar anteriormente.

¹⁶⁶ “En los Maitines de Navidad, la música canta nueve villancicos, uno después de cada lección, compuestos en conformidad con lo que le pareciere al maestro de ceremonias, con letras muy graves y honestas y es de su obligación ántes que se impriman llevarlos a el señor Deán o presidente del cabildo para que los lea, de manera que si hallare cosa que desdiga de la gravedad de los Oficios y del coro de esta santa Yglesia, lo mande enmendar. Los maestros de capilla suelen mudar en estas chansonetas ya componiendo a 11 y a ocho y algunas a cuatro; esto siempre quedan a su elección”.

Maitines de Reyes.¹⁶⁷ Pero había cambiado algo la interpretación de los cánticos, pues Elossu dice que el *Te Deum* y el cántico del *Benedictus* lo cantaba la música “por el libro”, alternando con el órgano, y respondía la capilla de música al *Dominus vobiscum*, antes y después; y lo mismo al *Deo gratias* en las oraciones. Y ya no actuaba más la capilla de música ni los ministriles, tanto en los Maitines como en los Laudes. Elossu dice también que esta noche de Navidad, cantaba la primera Misa la capilla de música, y lo hacía de la misma forma que se interpretaban las Misas en los días de rito doble, y que una vez acabada la primera Misa y los Laudes no había ya más polifonía esta noche hasta la Hora de Tercia.

Villegas informa que en los Maitines de la noche de Pascua de Resurrección, el Invitatorio se cantaba en el Altar Mayor, como hemos visto más arriba, y al final de cada lección, intervenían los seises de día con una chanzoneta, pero no asistían los músicos ni los ministriles hasta el *Benedictus* de Laudes, y a la procesión del Santísimo Sacramento que se hacía con intervención de la capilla de música. Por su parte, Elossu dice que “cantan tres villancicos los seises, cada uno después de cada lección, a los cuales no asiste más músico que un bajón y un tenor, si son menester, conforme a la composición realizada por el maestro de sises”. Además, la capilla de música interpretaba el cántico del *Benedictus* y respondía a la oración, hasta el *Deo Gracias*, al final del Oficio, y tocaban los ministriles hasta que se bajaba el Santísimo Sacramento. Luego, iban cantando el *Tantum ergo* hasta la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, donde interpretaba la antifona *Regina coeli*, seguía haciéndose mientras se volvía y en el Altar Mayor, una vez llegada aquí la procesión; a continuación, el *Tantum ergo* y el *Alabado*, interviniendo entonces tres músicos de la capilla.

Además, según indica Elossu, en los Maitines de Pentecostés se cantaban tres villancicos: uno después de cada lección, más el *Te Deum*, y en el *Benedictus* alternando con el órgano, como se dijo ya en su lugar, y la capilla respondía también a la oración *Sicut...*

En los Maitines del Corpus y de la Asunción, el invitatorio se decía no en el Altar, sino en el coro, y no había chanzonetas ni asistían los músicos de la capilla, ni los ministriles, sino únicamente los seises de día. Éstos cantaban el

¹⁶⁷ “En los Maitines de la Epifanía se guarda la forma dicha arriba en los números 39 y 40, de manera que también esta noche hay nueve villancicos, que antiguamente se solían cantar a la puerta del coro, respondiendo y repitiendo algunos de la noche de Navidad, para que los oyese el pueblo. Pero ya se componen todos de nuevo, y se hacen como los demás y se cantan en el mismo sitio”.

verso del segundo responsorio en canto de órgano, e iniciaban dicho responsorio, pero en los Maitines de la Asunción asistían los ministriles a la estación de la Virgen de la Antigua, a la hora del alba, sin los músicos de la capilla de música.

Todos estos Maitines eran “de dignidad de cuatro capas de señores racioneros” y acompañaban cuatro al preste: dos veinteneros y dos capellanes con el maestro de ceremonias, el pertiguero y acólito que se encargaba del libro. A la lección última acompañaban, a quien la leía, dos veinteneros, y si eran dos dignidades las que cantilan ambas lecciones, se hacía lo mismo en cada una de ellas.

Elossu indica que “en los Maitines de la Purísima Concepción de Nuestra Señora se cantan cinco villancicos: el primero después de la primera lección, el segundo después de la tercera, el tercero después de la cuarta, el cuarto después de la sexta, y el quinto después de la séptima. Después de la novena lección, se canta la antífona o versículo o motete *Conceptio tua Dei genitrix Virgo*. El *Te Deum* y el *Benedictus* se cantan como se ha dicho en el número correspondiente, y lo mismo las responsiones. El verso que se interpreta esta noche es en canto llano”.

En los Maitines ordinarios de esta clase, dice Villegas, se interpreta todo en canto llano despacio, pero los himnos, *Te deum* y *Benedictus* se cantan a coros con el órgano. En el *Benedictus* suele haber algún fabordón, pero no asisten los músicos de la capilla, y cuando se canta el *Benedictus*, como hemos dicho, se hace con alguna voz de algún músico “al apaño”, si asiste por propia devoción. En el *Te Deum* siempre hay contrapunto que echan los cantores del coro de canto llano.

5.2. Prima solemne

Según Elossu, la víspera de san Fernando, la Purísima Concepción, y la Navidad se canta Prima con toda solemnidad, y se hace de la manera siguiente: “Luego que da el golpe [la esquila], mientras el [preste] de hora reza el *Pater noster*, *Ave María* y *Credo*, tocan los ministriles un rato; luego, al *Deus in adiutorium meum intende* responde toda la [capilla de] música: *Domine ad adiubandum me festina*, hasta *Alleluia*; luego, el sochantre entona el himno *Iam lucis orto sidere*, que el primer verso prosigue el coro y el segundo lo toca el órgano; y de este modo, *alternatim* canto llano y órgano, se canta todo el himno”.

En general, había música polifónica e instrumental en las responsiones y los salmos, y contrapunto en la antífona. Pero existían días de primera clase

especiales, en los cuales la música vocal e instrumental seguían un comportamiento particular; tal ocurría, por ejemplo, en la Vigilia de Navidad,¹⁶⁸ en la que, antes de comenzar Prima solemne, tañían los ministriles mientras se rezaban las oraciones iniciales en privado (*Pater noster, Ave María y Credo*) y llegaba al águila el que debía cantar la calenda.

En las Primeras Vísperas y en Maitines de Navidad, los ministriles tañían después de los villancicos 3º, 4º, 5º, 6º y 7º, pero en el mismo tono en el que la capilla de música había interpretado éstos. Posteriormente, la capilla cantaba el *Te Deum* “de facistol”, el *Benedictus* a fabordón, en el octavo tono (por tratarse de un tono mayor y muy a propósito para el cántico en un día solemne), y finalmente la respuesta *Deo gratias* del verso de despedida.

En Navidad, después de los Maitines, se celebraba la Misa “con aparato de segunda clase”, de manera que los ministriles no tañían después de la Epístola; únicamente cuando este día caía en domingo. El día de Navidad, había procesión, Misa, segundas Vísperas y estación al Sagrario, realizándose todo ello como de costumbre.

El primer salmo lo cantaba la capilla de música “a choros en composición de once” voces (=a varios coros), del segundo se encargaba “el choro a canto llano, echando contrapunto la [capilla de] música, y la capilla de música cantaba el *Gloria Patri*. El tercer salmo se hacía “a versos”, uno un músico en un órgano, otro el choro; otro, otro músico en otro órgano y así hasta el *Gloria Patri* que lo canta toda la [capilla de] música y el *Sicut erat* un músico o [lo tañe un] ministril”.

La antífona se hacía en canto llano con contrapunto, respondiendo la capilla de música al *Deo gratias* de la capitula y a todas las demás “responciones” (=respuestas) del Oficio de Prima.

“La lección de el martirologio la empieza el músico o beintenero combidado;¹⁶⁹ si es la de Navidad por el señor chantre, y las demás por el señor deán o presidente de el cabildo. Y aviendo anunciado la fiesta siguiente, toca el órgano y se canta un villancico a once (=policoral) que llaman de Kalenda, a tres o quatro choros, como a el maestro de capilla, atendiendo a este villancico, siempre a hecho en lo material mucho ruido de chirimías etc. En la *Preciosa*¹⁷⁰ canta un músico sacerdote el verso

¹⁶⁸ Lo referente a la Vigilia y al día de Navidad puede verse en el *Compendio de las obligaciones...* 35-36.

¹⁶⁹ El músico o veintenero “invitado” o elegido para hacerlo.

¹⁷⁰ Se refiere aquí al “versete” (=versículo) *Pretiosa in conspectu, Domine* y su “responción” *Mors sanctorum eius* que seguía a la lectura de la *calenda* o lectura del Martirologio. Después se terminaba con la oración *Sancta Maria et omnes Sancti adiuvent nos...*

Réspice in servos tuos Domine, y responde la [capilla de] música como a todo lo demás. La lección breve la canta el mismo que canta la Kalenda".¹⁷¹

Cuando se mantiene la fiesta de san Fernando no hay Prima solemne, por mandato del cabildo, y cuando la víspera de la Purísima Concepción es Domingo se observaba el orden siguiente: Se canta el primer salmo *ut supra* (número 28, 2º), y el segundo con canto llano, el tercero a ocho o a once voces, como le parezca al maestro de capilla, y el cuarto a versos como se dijo ya en su lugar. El símbolo *Quicumque vult*, se interpreta, todo él, en canto llano; menos el verso *Deus ex substantia Patris ante saecula genitus: V. Homo et ex substantia Matris in saeculo natus*. Este verso se interpreta en canto de órgano, lo cual tendrá cuidado el maestro de capilla de tenerlo prevenido, con todo lo demás, y el *Gloria Patri* también se cantará a canto de órgano. Para todo lo demás se observa lo dicho más arriba.

Finalmente, cuando la víspera de san Fernando cae en Domingo, se observaba lo dicho en el número correspondiente y, en cuanto al símbolo *Quicumque vult*, se tendrá en cuenta lo señalado en el número anterior a éste. Elossu termina advirtiendo que estos días se responde con canto llano a las preces y no con polifonía.

5.3. Tercia solemne

Villegas afirma que la Hora de Tercia de los días de primera clase es siempre a canto llano, interpretándose éste muy despacio y con contrapunto de instrumentos y voces; sin otro aditamento de música; y que los domingos se canta el *Asperges* despacio y con contrapunto. Sin embargo, en los días de segunda clase, son los músicos que asisten al coro, desde el principio, los que realizan el contrapunto en Tercia; esto sucede si la fiesta es en rigor de segunda clase, pues si es dotada como tal y no es día de fiesta de guardar, o domingo, no ay contrapunto en Tercia.

Pasado el tiempo, Elossu afirma que en Tercia de primera clase, aunque sea con aparato de primera clase, y los días que legítimamente son de segunda clase (no los de aparato), y los días de aparato de segunda clase, si caen en

¹⁷¹ Es interesante lo que dice Villegas en otro lugar sobre la interpretación de la Kalenda: "en la Hora Prima de Navidad, antes de comenzar la Kalenda, tañen los ministriles un rato y dice la Kalenda algún racionero músico o un músico famoso, muy despacio. y levanta dos veces el tono desde la cláusula *Iesu Christus*", y "luego más a la cláusula Nativitas". Aquí se interrumpía la Kalenda y se cantaba una Chanzoneta, seguía la Kalenda "y a la *Pretiosa* y demás versos responde la [capilla de] música los versos Réspice..." El *Gloria Patri*... lo decía un músico de la capilla al órgano, y respondía la capilla de música a la lección. La Misa se celebraba con música al órgano.

Domingo o son festivos, como el día santa Ana, hay “música” [polifónica] en sus tres salmos y antífona, “echando contrapunto” en todos ellos. Para ello, se dividen los cantores de la capilla de música, colocándose los tenores entre los veinteneros, los contraltos entre los capellanes antiguos, los tiple y ministriles entre los capellanes modernos y los racioneros músicos en sus sillas. Pero no se responde con polifonía a las oraciones cantiladas.

El día de Pentecostés se canta tercia, dice Elossu, con mucha solemnidad, y se sigue este tratamiento: al *Deus in adiutorium* responde la capilla de música, y el himno *Veni creator Spiritus* se canta con música polifónica, como se hace en las Vísperas.

El primer salmo lo canta la música “a choros a once” voces (= policoral), el segundo a canto llano, y el tercero a “versos”, tal como se dijo su lugar. Acabada la capitula y, una vez que la capilla de música ha respondido al *Deo gratias*, ésta canta un villancico, siguiendo el tratamiento señalado ya; y guardando en todo el formato allí referido.

El *Compendio de las obligaciones...*, por su parte, afirma que “en todas las Primas, Tercias, Sextas y Completas solemnes tañen los ministriles en todo lo que cantare la [capilla de] música y se echan varetas en los psalmos a canto llano y contrapunto en las antífonas”.¹⁷²

5.4. Sexta solemne

Villegas afirma que el día de la Ascensión se dice la Sexta a la hora de la oración, de once a doce, descubierto (=expuesto) el Santísimo Sacramento, y estando todos los asistentes en pie y descubiertos. Esta Hora “se dice con mucha música”, lo mismo que se hacen las Completas de Cuaresma. Y debe notarse que “antes de la capitula, dicha la antífona, se canta una chanzoneta del misterio [que se celebra este día], y acabada la hora se encierra el Santísimo Sacramento con mucha música y repiques, como [se hace] al desencierro”, al comenzar la exposición del Santísimo.¹⁷³

¹⁷² *Compendio de las obligaciones...* 50.

¹⁷³ A continuación, dice Villegas: El preste del encierro y desencierro es el mismo que ha celebrado la Misa, pero al desencierro revestido con casulla, y al encierro con capa. El preste de la Hora es el semanero (el que está de semana), y éste y el diácono se hallan presentes durante toda la hora, acudiendo también los diáconos con sus vestiduras. También los demás ministros del altar, y los acólitos, quienes, situados en el altar, se hallan revestidos y de rodillas, lo mismo que a la Hora de Tercia. Se colocan “las lumbres convenientes en el altar con el mayor ornato posible”, y si asiste el prelado, dará la bendición en el altar, al final del acto.

Elossu, por su parte, no dice más que “el día de la Ascensión se canta la Sexta solemnemente de la misma manera que se ha dicho de la Hora Tercia de Pentecostés en los números 33 y 34”.

5.5. Completas solemnes

Villegas subraya que “las Completas de Cuaresma no sólo se dicen muy de espacio, sino algo baxo el tono, por razón del contrapunto, y los hymnos siempre en los tonos más solemnes en correspondencia de lo demás [de la celebración]”.

Luego, refiriéndose a las Completas “segundas” (las del día de la fiesta) celebradas en los días de primera clase, Villegas indica que “en estas fiestas se celebran hordinariamente con mucha música”. El preste suele ser uno convidado, partiendo desde el canónigo más antiguo [...], a no ser que se trate del canónigo semanero, pero en la fiesta de la dedicación de la Santa Iglesia siempre es el semanero de Horas.

A la responsión *Tibí Domine benedicta* y lo mismo a todas las lo demás que canta el preste, responde la “música” (=la capilla). El verso *Adiutorium*, antes de la confesión, y la antífona *Ave Regina*, siempre son “a tono” (=recitado o “semitonado”), pero la confesión y el verso *Benedicat* son rezados “en tono alto”.

El sochantre “comiença el principio” del primer salmo (*Cum invocarem...*), que se canta a “choros: un verso con música” (=polifonía), unas veces escrito y otras improvisado “a fabordón”; otro verso “al órgano con alguna voz sin instrumento y sirven (=se emplean) todos los órganos y [incluido] el realexo [colocado] en el choro; y otro verso [es] a canto llano; y algunos, entre medios, los [interpretan los] ministriles con alguna voz; y los ministriles están en el choro [no en la tribuna, donde tañen ordinariamente]. El verso *Gloria Patri*, en todos los psalmos, [se interpreta] con el pleno: [d]e música [polifónica], órganos e instrumentos”.

Las antífonas *Miserere* y *Salva nos* se cantan “muy de espacio en el atril grande con contrapunto. El hymno *Te lucis* al órgano con alguna voz, el segundo verso a canto llano y el tercero con música” polifónica; y el responsete *In manus tuas* con música o contrapunto”.

El cántico *Nunc dimittis* se interpreta “con música” polifónica y órgano. Al comienzo de dicho *Nunc dimittis*, el cabildo y el clero lo rezan “ad in vocem, baxas las mangas”. Todo el resto se realiza como en las demás Completas.

5. Otras celebraciones

Vemos seguidamente una serie de celebraciones importantes de la catedral hispalense ordenadas progresivamente, siguiendo el calendario anual; lo hemos hecho, considerando que nos aportan algunas noticias y detalles

litúrgicos y musicales relevantes.

6.1. El día de la Epifanía (los Santos Reyes), en Primeras Vísperas y Maitines, tañen los ministriles después del tercero, cuarto, quinto y séptimo villancicos y lo hacen teniendo en cuenta su tono o modo; la capilla de música interpreta el *Te Deum* polifónico “de facistol”. El cantico de laudes (el Benedictus) se canta en fabordón, en octavo tono, y la despedida final *Deo gratias* lo canta la capilla de música junto con los ministriles. Y la Misa del día se celebra con villancicos.¹⁷⁴

6.2. Triduo de Carnaval. Ni Villegas ni Elossu dicen nada sobre el Triduo de Carnaval, sino únicamente el *Compendio de las obligaciones...*

“Los Tres días de Carnestolendas se sirven como aparato de segunda clase, en las misas, Vísperas y procesiones que hubiere.

* Todos tres días, acabado el coro por la mañana, va el cabildo al altar mayor y se canta la letanía del Santísimo, a dos coros, y el *Tantum ergo*, de capilla.

* Los dichos tres días hay siesta a la campana y, acabadas Completas, se recibe al cabildo, en el altar mayor, y, después de Laudes, se encierra el Santísimo con *Tantum ergo* y *Alabado*, a coros. En estos tres días hay sermón”.¹⁷⁵

Curiosamente, ni siquiera menciona el baile de seises en esos tres días, y ello se debe no a que no se hicieran, sino a que carecían de importancia relevante, dentro de la celebración litúrgica solemne de estos días. Pero menciona que había “siesta” esos tres días y que se celebraba a la hora del toque de la campana. Por otra parte, sabemos que el baile de seises formaba parte de la “siestas” de esos días, que eran una especie de conciertos sacros que se hacían ante el Santísimo, expuesto a la veneración de los fieles, en el Triduo de Carnaval; lo mismo que en la Octava del Corpus y de la Inmaculada.

6.3. Rito de la Señá, llamado también de ostentación de la bandera, se celebraba cinco días en la catedral de Sevilla, durante el tiempo de Pasión: el Sábado y Domingo de Pasión, el Sábado y Domingo de Ramos, y el Miércoles Santo. De

¹⁷⁴ *Compendio de las obligaciones...* 11.

¹⁷⁵ *Compendio de las obligaciones...* 37.

aquí pasó luego a varias parroquias de la diócesis, tales como Santiago de Alcalá de Guadaíra, donde se ha mantenido en la Hermandad de Jesús Nazareno, e incluso en Cádiz, Canarias y la catedral de Arequipa (Perú).¹⁷⁶ Se celebró durante siglos en la catedral de Sevilla,¹⁷⁷ y Ortiz de Zúñiga indica que una regla de coro impresa en 1760 cita ya un auto capitular, del 22 de marzo de 1504, que habla de la ceremonia de la Señá (fols. 167-171),¹⁷⁸ y ordena que se realice después de Vísperas, cuando éstas sean dominicales, pero que se tenga después de Nona, cuando se celebre fiesta de un santo de rito doble. La citada regla de coro concluye que la ceremonia de la Señá es antiquísima en la catedral de Sevilla, y que ha sido siempre notable la concurrencia de fieles y que gozó de indulgencias especiales desde finales del siglo XIV concedidas por varios preladós;¹⁷⁹ Ortiz de

¹⁷⁶ FLORES, Leandro José de: "*Observaciones sobre el origen, antigüedad, y mística significación de la ceremonia de la Señá que se hace en el tiempo de Pasión, en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, y sobre la Cruz que con otros instrumentos de la Pasión se pone en un velo llamado Sábana Santa, con que se cubre el Crucifijo del Altar Mayor*" (Las escribió el Doctor Don Leandro José de Flores, cura Tercero del Sagrario, año de 1824); un folleto de 72 páginas en 4º. El manuscrito original se encuentra en los fondos de la Biblioteca Capitular (sig. 59-3-46). ALONSO MORGADO, José: "La ceremonia llamada de la señá u ostensión de la sagrada bandera en la Sta Iglesia Catedral", en *Sevilla Mariana. Publicación Quincenal Religiosa...*, Tomo II (1882) 271-277. Alonso Morgado extrajo estas notas de la obra de Leandro José Flores, según dice él mismo.

¹⁷⁷ El señor deán o presidente del cabildo, acompañado del maestro de ceremonias y del pertiguero, convidaba a todos los asistentes del coro, estando todos de pie y descubiertos. Luego salían todos del coro cubiertos con capas de tafetán de negro (y cubierta la cabeza con capuz negro), una vez terminada la celebración litúrgica; de este modo, se evocaba la oscuridad del mundo desde el pecado original. Llegados al presbiterio, formaban un círculo, arrodillados delante del Sagrario, mientras se entonaba el himno *Vexilla Regis*. El chantre ordinariamente, u otra dignidad, o prebendado preeminente ascendía a las gradas altas, y entrando en la sacristía acompañado de varios canónigos y prebendados, el maestro de ceremonias y dos pertigueros, tomaba la bandera negra de tafetán con cruz carmesí que la atravesaba; ésta simbolizaba la oscuridad de las tinieblas del mundo a la muerte de Cristo cruzada por su sangre redentora. El "signífero", colocado en medio del altar con la bandera y manifestándola al pueblo, tocaba el ara del altar y marcaba los lados del Evangelio y de la Epístola; luego, comenzaba la primera tremolación de la bandera, mirando al altar, y recordando así la venida de Cristo a los profetas. Terminada la primera tremolación, el "signífero" tocaba los hombros de los capitulares con la bandera, recordando que Cristo cargó con nuestras culpas, y la ondeaba por segunda vez, desde la grada alta y mirando al público, evocando con esta acción el llamamiento al pueblo hebreo. Finalmente, el abanderado descendía con la bandera a las gradas bajas del altar para situarse en el centro del círculo formado por el cabildo, que estaban arrodillados o inclinados, mientras el signífero tremolaba la bandera por tercera vez; ahora sobre las espaldas de los capitulares, con cuyo gesto evocaba la venida de Cristo a los hombres. Luego, se levantaban los señores capitulares, quitándose el capuz, y la ceremonia finalizaba con la bandera extendida sobre las gradas del altar. El sentido simbólico de cada parte del rito es algo adicional que fue elaborándose y remodelándose, con el tiempo, entre los fieles y los comentaristas. Leandro José de Flores en el tercer apéndice (pp. 162-163) de su obra citada, recoge unas explicaciones simbólicas muy curiosas, tomadas de un librito escrito por el gaditano Nicolás Gómez Requena (Cádiz, 1814); unas explicaciones simbólicas y místicas que recogió José Corrales de León, maestro de ceremonias de la catedral de Arequipa, en el calendario litúrgico de esa catedral correspondiente al año 1815.

¹⁷⁸ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Imprenta Real. Madrid, 1795) 441.

¹⁷⁹ La regla de coro concluye: "Esta ceremonia de la Señá u ostensión de la bandera es antiquísima en esta Santa Iglesia y siempre ha sido notable la concurrencia de fieles a ella; por lo que los señores Don Juan del título de San Martín in Montibus, Cardenal de Albi, concedió 100 días de indulgencia en 18 de Julio de 1469; y Don Pedro González de Mendoza, Cardenal de Santa Cruz, Arzobispo de Sevilla y Obispo de Sigüenza, en 29 de Septiembre de 1478, concedió otros 100 días; uno y otro con el requisito de confesión

Zúñiga cita, además, los cien días de indulgencias otorgados por los cardenales don Juan de Cervantes (en 1369) y por don Alonso Manrique (en 1538).¹⁸⁰

De esta ceremonia y su relación con la música de la Señá nos hablan también Castro Palacios y Elossu, quien dice (en 1687) lo siguiente:

“Asiste toda la música a el Altar Maior a la seremonia de la seña a cantar el himno *Vexilla Regis*, en que los tenores es de su obligación el cantar, en el dicho altar, los versos que se cantan a canto llano que es el primero [y] quinto, para lo qual echa el maestro de capilla el compás, y si no hay bastante número de tenores en la capilla suele el sochantre mandar algunos veinteneros y capellanes que ayuden. También con toda la [capilla de] música el tercero y último verso o quarteto de el dicho himno en el dicho Altar Maior, y este último lo mide el maestro de capilla de modo que se venga a acavar a el mismo tiempo que se entra y recoge el estandarte en la sacristía de el Altar Maior”.¹⁸¹

Según Elossu, eran los tenores los que cantaban el himno *Vexilla regis* e interpretaban en canto llano las estrofas primera y quinta, a las órdenes del maestro de capilla, y que de las estrofas tercera y última lo cantaba la capilla de música, realizando esta última estrofa (la cuarta), de modo que se terminara al mismo tiempo que se recogía la bandera de la sacristía del altar mayor.

A comienzos del siglo XVIII, el *Compendio de las obligaciones...* matiza e incluso clara que unos días la ceremonia de la Señá se hacía por la mañana y otros por tarde en los días citados. Indica también que daba el tono un bajón para que entonara el himno *Vexilla regis* el sochantre, que éste se cantaba en el tono primero, que se hacía en el presbiterio, y que allá iba el sochantre a entonar

y comunión. Y el Reverendísimo y Eminentísimo Cardenal Don Alonso Manrique, Arzobispo de esta Santa Iglesia e Inquisidor General, en 17 de marzo de 1532, concedió otros 100 días; y últimamente el Ilustrísimo Sr. Don Ambrosio Espínola y Guzmán, Arzobispo de esta Santa Iglesia y antes Arcediano de Reina, y Canónigo en ella, concedió otros 40 días de indulgencia”.

¹⁸⁰ Así relata Ortiz de Zúñiga este rito de la Señá: “Comienza la Semana Santa por la devota y significativa ceremonia de las Señás, en que se ve tremolar el Sagrado estandarte de la Cruz. Sale el Cabildo del coro con las capas de tafetán negro, donde todos se arrodillan, y cantando el himno *Vexilla*, el chantre ordinariamente, u otra dignidad, o Prebendado preeminente saca la bandera y la Cruz, que es de tafetán negro con una Cruz carmesí, que la atraviesa, y puesto en medio del altar mayor, a ciertas pautas la extienden y tremola sobre los Prebendados que arrodillados la rodean, a lo que acude mucha gente por devoción y por varias indulgencias que hay concedidas por los Cardenales Arzobispos Don Juan de Cervantes, el año de 1369, y por el Cardenal Arzobispo Don Alonso Manrique el de 1538, todas de 100 días de indulgencias perpetua, a los que asisten devotamente a esta Santa ceremonia, que en otras iglesias se usa diferentemente” (ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales eclesiásticos...* 441).

¹⁸¹ ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...* fol. 457.

el himno con la compañía de un bajón:

“Los días que hay seña son: el Sábado de Pasión por la mañana, el Domingo de Pasión por la tarde, el Sábado de Ramos por la mañana, el Domingo de Ramos por la tarde, y el Miércoles Santo por la mañana. El tono lo da siempre un bajón, en el altar mayor, en la cuerda de primero tono, para que el sochantre entone el himno *Vexilla regis*.

[...] El Domingo de Ramos y el Miércoles Santo son siempre dentro de Vísperas”.¹⁸²

6.4. Semana Santa. Según Elossu la capilla de música “tiene obligación de asistir el Domingo de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo a la procesión para cantar los “pasos” que tocan a la pleve conforme están señalados en el libro que ay de esto, en que se advierte que los maestros de capilla suelen tener compuestos a quatro el “passo” que se refiere de San Pedro *Flevit amare* y el *Ave Rex Judeorum*, y es del cargo de uno de los bajones dar el tono a el que empieza a canta la Pasión.

El Domingo de Ramos deve estar toda la [capilla de] música para hacer la ceremonia de la entrada de la puerta de la iglesia dentro de la misma iglesia y, luego que la aigan cerrado, empieza la [capilla de] música el himno *Gloria laus*, etc., que repite el canto llano de la parte de fuera de la yglesia y la [capilla de] música prosigue cantando dos o tres versos de el dicho himno, y cada uno repite el canto llano el principio *Gloria laus*, etc., y en pareciendo bastante lo cantado se abre la puerta de la yglesia, y si esta ceremonia [no] se hubiere, por estar lloviendo, [se realizará] a la puerta de la capilla maior, en cuyo caso se pondrá la [capilla de] música dentro de la dicha capilla maior. Este día, en lo que toca la música [polifónica], se observa lo dicho en el número y en lo que toca a la Pasión como en el número antes de éste”.

6.5. Misa Crismal. El Jueves Santo es fiesta de primera clase, pero frente a lo que solía hacerse en la Misa de otros días de primera clase, el Jueves Santo no tañían los ministriles después de la Epístola, ni a la antífona de la postcomunión, conforme indica el *Compendio de las obligaciones...*

En la procesión de los óleos, en la Misa Crismal, los seises cantan el

¹⁸² *Compendio de las obligaciones...* 38.

conductus O redemptor asistidos por el bajón, alternando “a versos” los seises y la capilla de música; y lo mismo hacen en el *Tantum ergo*.

“Jueves Santo. Primera clase. En la misa no se tañe después de la Epístola ni a la antífona *post Communio*, porque inmediatamente se dice la confesión, en el altar mayor, y, en acabando, tañe un ministril un verso largo al órgano.

* En la procesión de los oleos, da tono un bajón a los seises, en la puerta de la sacristía mayor, en el final de primero tono, para que canten a canto llano el verso *O redemptor*, y van alternando los seises versos a canto llano y la música respondiendo siempre *O redemptor*, en toda la procesión, hasta llegar a la capilla Mayor.

* Estando consagrados los oleos, que sube el Prelado a el altar mayor a finalizar la misa, cantan los seises a canto llano los dos versos que quedan y la música responde a cada uno siempre *O redemptor*.

* Acabada la misa, luego que el prelado o el presidente toma el Santísimo en las manos para llevarlo en procesión al Monumento, comienzan los ministriles el verso *Tantum ergo* y después canta la música lo mismo y van alternando, a versos, hasta que se haya colocado el Santísimo en el Monumento. A la tarde Tinieblas y fin *Miserere*”.¹⁸³

En la Misa del Sábado Santo, tampoco hay ministriles después de la Epístola; y en la antífona del salmo y del Magnificat de las Vísperas, que se celebran dentro de la Misa, se cantan las antífonas “echando contrapunto” sin que se repitan las citadas antífonas.¹⁸⁴

6.6. El día de Pascua, la celebración revestía unas características especiales y de gran solemnidad. Por esta razón, aunque Villegas indica al hablar de los Maitines solemnes en general, que intervenía el órgano y el canto llano en *alternatim*, y que se echaba contrapunto en la antífona del *Benedictus*, al referirse a los Maitines de Pascua ofrece algunas matizaciones particulares.

Estos Maitines se celebraban de madrugada y la capilla de música y los ministriles no intervenían hasta el *Benedictus*, que se interpretaba en el tono octavo y en fabordón; también se hacía en fabordón el responsión final *Deo*

¹⁸³ *Compendio de las obligaciones...* 39-40.

¹⁸⁴ *Compendio de las obligaciones...* 40.

gracias. Además, para los villancicos, que interpretaban este día los seises, el maestro de seises podía convidar a los cantores de la capilla y a los ministriles que fueran necesarios.¹⁸⁵

Elossu indica que en los Maitines de Resurrección había música polifónica el segundo y tercer día (lunes y martes). Cuando había rogativas, se celebraba como de primera clase, tal como se ha dicho ántes, exceptuando que en la procesión del segundo día tocan los ministriles como se dijo ya en su lugar.

Había procesión de madrugada, después de Laudes, con el Santísimo. Al comienzo tañían los ministriles el verso *Tantum ergo* y lo cantaba seguidamente la capilla de música con los ministriles, que iban alternándose “a versos” durante la procesión hasta la capilla de la Virgen de la Antigua, donde se cantaba a doble coro el *Regina coeli*. Luego el preste cantilaba la oración y volvía la procesión hacia el altar mayor, mientras la capilla y los ministriles iban interpretando el *Tantum ergo* “a versos”. Llegados al altar mayor, la capilla de música se colocaba al lado de la epístola y los ministriles al lado del evangelio, pero seguían tañendo y cantando este himno eucarístico, “al mismo compás”. Luego, se cantaba el verso que lo sigue (el *Panem de caelo...*), el preste cantilaba la oración y finalmente se cantaba el *Alabado* que lo acompaña un bajón.

Después de cantar Tercia, se realizaba la “procesión de Tercia”, seguía la Misa con secuencia y villancicos, durante tres días, y por la tarde se celebraban las Segundas Vísperas. Si había procesión el segundo día actuaba la capilla y los ministriles, como en los días de primera clase y el tercero día como en los de segunda clase.¹⁸⁶

6.7. El Domingo in Albis (Octava de Pascua) había procesión a la iglesia de San Pedro, y al comenzar la procesión se cantaba el himno de Laudes en canto llano; luego intervenían los ministriles con “un tañido largo”, y después iban alternando “a versos”, canto llano y ministriles, interpretando el himno hasta llegar a San Pedro. Los ministriles “reciben la procesión” en la iglesia de San Pedro y a continuación se celebra la Misa, como de segunda clase y con sermón. Terminada ésta, el cabildo volvía a la catedral cantando las letanías.¹⁸⁷

¹⁸⁵ “...pero los ministriles y músicos que hubiere menester el maestro de seises para cantar los villancicos asistirán, si los convidare” (*Compendio de las obligaciones...* 40-41).

¹⁸⁶ *Compendio de las obligaciones...* 41.

¹⁸⁷ *Compendio de las obligaciones...* 41-42.

6.8. Corpus Christi. La fiesta del Corpus fue muy importante en Sevilla, al menos ya desde el siglo XVI y cobró mayor desarrollo en el período barroco, contribuyendo a ello la catedral y el ayuntamiento, conjuntamente.

Las Vísperas del Corpus eran de primera clase y, como advierte Elossu, intervenía la capilla de música. Se cantaba el himno *Pange lingua*, y cuando se llegaba a la estrofa *Tantum ergo*, que cantaba la capilla de música, tañían también los ministriles junto con el órgano. Después de Vísperas, se realizaba estación a la iglesia del Sagrario de la Catedral, y al salir del coro se entonaba la antifona *O sacrum convivium*, en canto llano, hasta que el preste llegaba a la parigüela del Santísimo; luego, se iniciaba la procesión, mientras la capilla de música interpretaba el *Tantum ergo* con el órgano. Terminado esto, tañían los ministriles y el órgano, y después alternaban “a versos” la capilla de música y los ministriles, hasta que llega el Santísimo al altar mayor, cantándose entonces el *Tantum ergo* a versos; se cantilaba entonces el verso con su responsión y el preste la oración; terminando así la procesión, sin cantar el *Alabado*.¹⁸⁸

Elossu indica que la capilla de música asistía a todos los Maitines solemnes, mientras que Villegas exceptúa los Maitines de Corpus y Asunción. Pues bien, según Elossu, la capilla de música no asiste a los Maitines, y “en la procesión que se hace después de Maitines, este día asiste la música por manual¹⁸⁹ y cantan el *Tantum ergo* y tocan las chirimías y en el Altar Maior lo repiten y cantan el *Alavado*”.

La Misa que se canta es como se hace los días de segunda clase, aunque el día del Corpus es fiesta de primera clase; y “después de la Misa, al llevar el Santísimo Sacramento a la custodia cantan el *Tantum ergo* y repiten el versículo mientras los seises bailan y al salir la procesión cantan el *Tantum ergo* y ban cantando junto a la custodia quatro villansicos y los demás músicos con los seises ban cantando más adelante”.¹⁹⁰

El *Compendio de las obligaciones...* indica que, una vez terminada la Misa, tañía el órgano el *Tantum ergo*, hasta que el diácono bajaba el Santísimo del trono, para llevar a su Majestad a la Custodia, y tañían los ministriles lo mismo. Luego, lo cantaba la capilla de música, acompañada por el órgano, hasta que su

¹⁸⁸ *Compendio de las obligaciones...* 45. Elossu dice que “ay música a la procesión que se hace de el sagrario con el Santísimo en que se canta *Tantum ergo* alternado los ministriles; oy se buelbe a repetir en el Altar Maior, pero no se canta *Alavado*”.

¹⁸⁹ Quiere decir que se cobran “manuales”; esto es, todos los que asistían recibían una recompensa económica.

¹⁹⁰ Elossu dice esto al final de *Días en que ay canto de órgano ô música...*

Majestad quedaba colocado en la Custodia. La procesión finalizaba con el verso y la oración del preste, como de costumbre.¹⁹¹ Después que el chantre cantaba el verso *Pange lingua*, tañían los ministriles el *Tantum ergo*, y luego cantaba la capilla de música lo mismo, alternándose a versos con los ministriles.¹⁹² Frente a la capilla de Santa Ana, comenzaba la capilla de música “un cuatro” (=un villancico) ante la custodia, que acompañaba un bajón hasta llegar a la cruz de la calle Cerrajería.¹⁹³ Los seises iban después de las reliquias “cantando otro cuatro” y los acompañaba un bajón, y desde que llegaban a la Cruz de la calle Cerrajería, iban cantando delante de la Custodia hasta llegar a la catedral. Los ministriles caminaban en medio del cuatro de la Custodia y el cuatro de los seises, alternando “a versos” cuando dejaban de cantar los seises. Llegada la custodia a la iglesia del Salvador, la capilla y los ministriles interpretaban el *Tantum ergo* y (y el *Alabado*, dice Elossu), una vez terminado el *Alabado* y la oración estacional del preste, proseguía la procesión, yendo los seises cantando delante de la custodia y los ministriles detrás de las reliquias.¹⁹⁴ La procesión “se recibía” este día con todos los órganos, que comenzaban a tañer desde que entraba el cabildo por la puerta de la catedral hasta que llega la Custodia al trascoro.¹⁹⁵ Entonces, la capilla de música, los ministriles y los órganos cantaban y tañían el *Tantum ergo*, y después se cantaba el verso, seguía la oración del preste y se cantaba el *Alabado*, acompañado por el órgano realejo, terminándose así la procesión.¹⁹⁶

El día del Corpus por la tarde se celebraban las Segundas Vísperas y, después de los Laudes había procesión al altar mayor con el Santísimo. Al tiempo de bajar a su Majestad de la Custodia, tañían los ministriles el *Tantum ergo*, después cantaba la capilla de música lo mismo e iban alternando, “a versos”,

¹⁹¹ *Compendio de las obligaciones...* 45

¹⁹² Elossu dice que “después de la Misa a el llevar el Santísimo Sacramento a la custodia [la capilla de música] cantan el *Tantum ergo* y repiten el versículo mientras los seises bailan, y al salir la procesión cantan el *Tantum ergo* y ban cantando [la capilla de música], junto a la custodia quatro villancicos, y los demás músicos con los seises ban cantando más adelante”.

¹⁹³ Esta Cruz de hierro forjado, que ahora se encuentra en la Plaza de Santa Cruz (situada en el Barrio de Santa Cruz) era la que estaba antiguamente en la confluencia de la Calle Sierpes con la Calle Cerrajería, por donde todavía hoy sigue trascurriendo la procesión del Corpus.

¹⁹⁴ Elossu dice: “Si en San salvador se hace estación, cantan allí [la capilla de música] el *Tantum ergo* y el *Alagado* y prosiguen cantando villancicos hasta entrar en la yglesia donde cantan el *Tantum ergo* y el *Alavado*”.

¹⁹⁵ Téngase en cuenta que por entonces la Custodia del Corpus se colocaba en el Trascoro de la catedral, y que ahí se ha venido celebrando la Misa del Corpus y de ahí partía la Custodia hasta 1993. Desde esta fecha, se ha trasladado a la crujía de la catedral, entre el coro y el presbiterio, y la Misa se celebra en el Altar de las Octavas (de plata) desmontable. Aquí se celebran actualmente todas las Misas con gran afluencia de personas, mientras que anteriormente se hacía en el Trascoro.

¹⁹⁶ *Compendio de las obligaciones...* 45-47.

hasta llegar al altar mayor, colocándose los ministriles al lado del Evangelio y la música al lado de la Epístola. Cuando sonaban las campanillas del coro, cantaban y tañían unidos todos los ministriles y la capilla de música, hasta que llegaba el tiempo de cantilar el verso, la oración del preste y cantar el *Alabado* que acompañaba un bajón.

Refiriéndose a la Octava del Corpus, Elossu dice que durante toda ella intervenían los ministriles, por mañana y por la tarde, como los días de “aparato de segunda clase”. En otro lugar, al final de su tratado sobre los *Días en que ay canto de órgano ô música...* anota Elossu: “Los días de la Octava de el Corpus, además de lo que se ha dicho en el número correspondiente, tiene 1a [capilla de] música la asistencia siguiente: primeramente, acavada Sexta, después de la Missa (o Nona si se dice por la mañana), assiste toda la [capilla de] música a la capilla Maior, y luego que a entrado canta el *Tantum ergo*, el qual acavado cantan la letanía de el santísimo sacramento y después repiten el *Tantum ergo*. Y si es hora de encerrar el Santísimo cantan tres músicos el *Alavado* y si no, no. A la [hora de la] campana de Nona, están los músicos [de la capilla] combidados por el maestro de capilla (que no tienen a esta función sola todos obligación, sino solos los combidados, [puesto] que tienen distribución [económica] particular a ella, dentro de la capilla maior y cantanle mienttras se descubre el Santísimo Sacramento, y luego mienttras toda la hora están cantando villancicos, y si pareciere al señor presidente que vailen los seises, repetirá la música el estribillo.¹⁹⁷ Después de Completas buelve la música a la capilla Maior y tocan un poco los ministriles y luego se canta el *Tantum ergo*.¹⁹⁸

Después de Maitines, en entrando el cavildo en la capilla Maior, canta la música el *Tantum ergo*. Luego, bailan los seises o cantan uno o dos villancicos o todo o nada, conforme a el señor que presidiere y conforme la ora que fuere. Aunque se a de entender [que] en la Octava de la Puríssima Concepción a que no se salga mui de noche. Después de esto, se pone el Maestro de Capilla en medio de la puerta de la capilla maior a echar el compás a el *Tantum ergo* y que lo cantan a tres choros en dos órganos, y dentro de la capilla maior en el realejo,

¹⁹⁷ Esto quiere decir que los seises bailaban, si parecía bien al presidente del cabildo o de la celebración, pero sólo lo hacían en el estribillo del villancico.

¹⁹⁸ Según el *Compendio de las obligaciones...*, los siete días de la Octava, acabado el coro por la mañana, iba el cabildo al altar mayor y se cantaba la letanía, a dos coros, y el *Tantum ergo* de capilla. Los siete días había “siesta a la campana” (a la hora en que sonaba ésta y, acabadas las Completas, había estación en el altar mayor y “se recibía” el cabildo con ministriles. Después de Laudes, se encerraba el Santísimo con el *Tantum ergo* y el *Alabado* “a coros”. Además, los siete días había sermones. Sabemos que las piezas que se interpretaban, a coros, eran el *Tantum ergo* de Guerrero y el *Alabado* y de Sanz, como hemos dicho más arriba, y ambas composiciones se conservan en el Archivo de Música de la catedral.

para lo qual el dicho maestro repite y reparte los músicos [capilla de música]; de la misma suerte cantan a tres choros el *Alavado*. Y si su ilustrísima [el Señor Arzobispo] asiste, responde [la capilla de música a cada invocación de la bendición y] después de la bendición que da.

La misma forma se guarda, en todo, en la Octava de la Purísima Concepción, salvo que la letanía que se canta después de Sexta es de Nuestra Señora y los villancicos de la Sesta son también de Nuestra Señora”.¹⁹⁹

El Domingo infraoctavo del Corpus había procesión que “se recibe” (=tañendo los ministriles); y si durante la Octava hubiere algunas procesiones “se reciben”, aunque éstas no sean con capas.

“El día octavo de el Corpus por la mañana, acavada la letanía se canta el *Alavado* por tres músicos para encerrar el Santísimo Sacramento”, tal como dice Elossu. Y por la tarde, conforme indica el *Compendio de las obligaciones...* se celebraban Segundas Vísperas de primera clase, incluso en el caso de que ese día cayera otra fiesta. Al verso *Tantum ergo*, que canta la capilla de música, lo acompañan los ministriles en los órganos, y el Magnificat que se interpreta es “de facistol” y del octavo tono. Acabadas las Completas, no había estación al altar mayor y “se cantan los bailes de seises en el coro, acompañados de un bajón”. Una vez acabados éstos, comienza la procesión, en la que tañen los ministriles el *Tantum ergo*, mientras se baja la parigüela con el Santísimo.²⁰⁰ Después, canta la capilla de música lo mismo y alternan, “a versos”, los ministriles con la capilla de música, que va cantando “un cuatro” delante del Santísimo, acompañado de un bajón. Los ministriles van delante del cabildo y los seises cerca de la cruz, “cantando otro cuatro, acompañados de un bajón”. Llegada la procesión al Sagrario, tañen los ministriles y les acompaña el órgano, mientras interpretan juntos el *Tantum ergo*, hasta el momento de decir el verso estacional y la oración del preste. Finaliza la procesión con el *Alabado*, que acompaña un bajón o bien el órgano.²⁰¹

6.9. En la Asunción de Nuestra Señora (15 de agosto), Elossu indica que, después de los Maitines, se hace estación a la capilla de Nuestra Señora de la

¹⁹⁹ Elossu al final de su trabajo.

²⁰⁰ Elossu aporta algunos matices interesantes, pues dice que este día, “después de Completas, quando los seises vailan en el choro, repite la [capilla de] música el estrivillo, y en la procesión ban cantando el *Tantum ergo* y un villansico; y para encerrar el Santísimo en el Sagrario [la igeria del Sacrario] buelben a cantar el *Tantum ergo* y el *Alavado*, lo cantan tres músicos a el órgano de el Sagrario; y si su ilustrísima está presente responden a la bendición que aquí da”.

²⁰¹ *Compendio de las obligaciones...* 49.

Antigua, en la cual van tocando los ministriles a ratos; tañen nuevamente “a versos”, mientras se inciensa el altar, como se dice en su lugar, al hablar de las estaciones en que tocan los ministriles.

Y refiriéndose a la procesión, Elossu nos dice lo siguiente: “El día de la Asunción de nuestra señora canta la [capilla de] música en la capilla de los Reies un motete, mientras incensan a Nuestra Señora; y acavada la orden, tocan los ministriles un poco y la [capilla de] música prosigue cantando hasta llegar la procesión a la calle de Placentines, donde [realizan una estación y,] mientras incensian a Nuestra Señora, cantan al principio de la *salve Regina*; y acabada la oración, tocan los ministriles hasta llegar a la voca de la calle de Genova, donde [tiene lugar otra estación y] la [capilla de] música canta otra cláusula de la dicha antíphona *Salve Regina*, y [luego se canta el verso y después el preste cantila] la oración [estacional, como de costumbre]. Acavada [ésta], buelben a tocar las chirimías o ministriles hasta llegar a la puerta de San Miguel, donde [se realiza la tercera estación, y] buelbe la [capilla de] música a cantar otra cláusula, la última de la dicha antíphona, y aquí tocan un rato los ministriles”.

Después de Sexta, va el cabildo a la capilla mayor y en ella la capilla de música canta la letanía de Nuestra señora y responde al verso y a la oración estacional del preste. Después de las tres o las cuatro asiste la capilla de música a la capilla mayor para cantar los villancicos de Nuestra Señora; pero esto se hace por devoción particular de los cantores.

Por la tarde, en la procesión, van tocando los ministriles a ratos, y cantando la capilla de música el himno *Ave maris stella*. Llegados a la capilla de Nuestra Señora de los Reyes, la capilla canta una cláusula o sección de la antífona *Salve Regina Mater*, y luego responde al verso y a la oración estacionales; incluso las respuestas propias de la bendición del señor arzobispo, si éste asiste.

6.10. La Inmaculada (8 de diciembre) era fiesta de primera clase y, antes de comenzar el Oficio de Prima solemne, tañían los ministriles *Todo el mundo en general*, mientras se rezaban las oraciones iniciales del citado Oficio en privado (el *Pater noster*, *Ave María* y *Credo*). Los ministriles tocaban antes de la calenda, hasta que llegaba al Águila el que debía cantarla, y si ésta se hacía en domingo, la capilla de música cantaba el verso 29 del *Quiqumque*, en la forma siguiente: el verso *Deus est ex substantia Patris ante saecula genitus* uno solo con los acompañamientos; y el otro medio verso *Et homo est ex substantia matris in saeculo natus* la capilla de música, a cinco o más voces, “según lo tuviere

compuesto el maestro de capilla”.

La fiesta es de primera clase con Primeras Vísperas el día anterior. En los Maitines,²⁰² los ministriles tañían solos después del segundo, tercero, cuarto y quinto villancico, siempre por los términos y tonos que los cantare la música; la “música” cantaba el *Te Deum*, además el *Benedictus* a fabordón por el octavo tono, y el *Deo gratias* “de música” (=la capilla de música) al final del Oficio.

Al comenzar la procesión, como de ordinario, se cantan las antífonas de Laudes en canto llano, desde la puerta del coro hasta la primera nave y, una vez terminadas, tañen los ministriles; después “canta la música un cuatro” y los ministriles van “alternando a versos del mismo tono con la música” (=capilla de música), hasta llegar la procesión a la Capilla Real, donde se canta el *Conceptio tua* y el preste cantila la oración. Después tañen los ministriles la tonada *Todo el mundo en general* y prosigue la procesión y la “música” va cantando el villancico, alternando a cada copla los ministriles, hasta llegar al coro, donde “se recibe la procesión”, como de costumbre. Durante toda esta octava, los ministriles intervienen en la liturgia por la mañana y por la tarde, como si fuera aparato de segunda clase y, después de Completas, se recibe al cabildo con ministriles, al altar mayor, que hace estación al Santísimo, en donde canta la “música” el *Tantum ergo* y el preste cantila la oración. Hay sermones en toda la octava. Todos los días de dicha octava, después de Laudes, se encierra el Santísimo con el *Tantum ergo* y el *Alabado*, a coros (=policorales).

“La misa del Bollo, que se dice después de Prima, en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, sírvese como de primera clase, con villancicos después de la Epístola y de la antífona *post Communio*. Tañen los ministriles la tonada *Todo el mundo en general*”.²⁰³

6.11. Las Octavas. Villegas afirma que “en estas tres Octavas dichas del Corpus, Asunción y Concepción, ay música y ministriles a Missa y Vísperas, y quinta antíphona y repetición de Magníficat con ministriles, y Magníficat con música [...]”

En la Dominica infraoctava del Corpus se tañe a prima con [la campaña] Santiago, la procesión es de capas y se tañe a ella como de primera clase [... Hay] *Tantum ergo* con música [polifónica] a el Santísimo Sacramento [...] *Tantum ergo* con órgano, ministriles y músicos (=capilla polifónica), tañendo cada

²⁰² Villegas habla de los Maitines solemnes que se celebraban, frente al altar de la Capilla Mayor, los días de Navidad, Epifanía y la Concepción.

²⁰³ *Compendio de las obligaciones...* 33-35.

instrumentos esto de por sí (=separadamente): primero el órgano y luego los ministriles, y luego todos juntos con la [capilla de] música. Y la oración dice el más antiguo con sobrepelliz, conbidado por el maestro de ceremonias, y un sacristán mayor que tiene el libro.

La [procesión] de después de Maytines es más solemne: con chanzonetas y motetes antes. Y el *Tantum ergo* se canta con todos los instrumentos y órganos grandes y pequeños y repique de campanas, a que corresponden las [las campanas] de la ciudad; y acabada la oración y el verso *Beneducamus Domino* se cubre el Santísimo con cortina.

La dominica infraoctava de la Ascensión de Nuestra Señora ay procesión [...] cantada de buelta.

En la Dominica infraoctava de la Concepción, si es 2ª [de] Adviento, no hay música, ni órgano a la Missa, sino es al *Incarnatus* y un motete después de Alzar. Pero si es la Dominica 3ª, ay música en ambas Vísperas a la Magníficat, y órgano a Himno y Magníficat y Maytines, y ministriles a el 5º Salmo y Magníficat. Y en la procesión y Missa ay estos instrumentos y [capilla de] música y secundarios y angeletes de morado y en las demás horas vestidos, sin los de Maytines”.

Más arriba, al hablar de la Octava del Corpus ya hemos hablado de lo que dice Elossu sobre la celebración litúrgica de estos días y los de la Octava de la Inmaculada.

6.12. Misa y Salves en la Capilla de la Virgen de la Antigua

De esto no habla Villegas ni Elossu, pero sí lo hace el *Compendio de las obligaciones...*, y dice lo siguiente, teniendo en cuenta que debía asistir la capilla de música y los ministriles, para interpretar la Misa y la Salve solemnemente.

* Todos los sábados del año hay misa de facistol a la campana (a la hora del toque de la campana), en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua y por las tardes Salve, después de Completas; excepto el Sábado Santo que no hay ni misa ni salve. Si la Pascua de Navidad cayere en sábado, no hay misa en Nuestra Señora de la Antigua, pero hay salve.

* Todos los miércoles del año, menos el Miércoles Santo, hay Salve en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, como la de los Sábados”.²⁰⁴

²⁰⁴ *Compendio de las obligaciones...* 44-51.

7. A modo de resumen final

Tradicionalmente, el canto llano y el órgano eran los medios ordinarios empleados en las celebraciones de la liturgia solemne, correspondiente a los días de menor importancia. Sin embargo, la presencia de la polifonía vocal y de los ministriles era más abundante en las celebraciones de rango superior.

Pero con ser la polifonía fundamental para solemnizar las fiestas importantes, ella representaba sólo una pequeña parte dentro del conjunto de las posibilidades musicales existentes: el órgano, el canto en tono, el canto llano, el canto solista, los ministriles, el fabordón, el contrapunto, etc. De hecho, las combinaciones de varios de estos tratamientos tuvieron, en su conjunto, una presencia mayor en la liturgia que la polifonía vocal escrita. En este sentido, resultan de capital importancia los cuatro documentos litúrgicos y musicales expuestos anteriormente; los escritos por los maestros de ceremonias Sebastián Vicente Villegas (1630), Adrián Elossu (1685) y el *Compendio de las obligaciones... de la capilla de música y los ministriles...* (ca. 1717-1723).

En el Renacimiento, la capilla de música interpretaba las composiciones polifónicas en las celebraciones solemnes de la catedral de Sevilla en el gran facistol, situado en el centro del coro.²⁰⁵ Pasados los años, cuando llegó el Barroco (en los siglos XVII y XVIII), siguió interpretándose unas veces el repertorio polifónico tradicional a cuatro o más voces, escrito en los grandes *libros de facistol*. En este caso, los cantores de la capilla se aglutinaban entorno al gran facistol, mirando hacia el altar; tal y como había venido haciéndolo tradicionalmente en el siglo XVI. Y al menos desde finales de este siglo, se sumaba también a los cantores el bajón, que reforzaba la voz del bajo; y en ciertas circunstancias, se agregaban igualmente otros instrumentos.

En el primer cuarto del siglo XVII, siguió empleándose la *antigua práctica* o *estilo antiguo*. Ésta es la práctica refleja todavía por Villegas en sus "*Norma de los sagrados ritos...*" (1630), y denominada en los documentos antiguos "a versos" (en *alternatim*), pues en estas interpretaciones se repartían los versos de los salmos, de los cánticos y las estrofas de los himnos entre el canto llano y la polifonía, o bien entre los ministriles o el órgano y las voces; los mismos parámetros interpretativo habituales, al menos desde el siglo XVI.

Teórica u "oficialmente", a partir de la época de Francisco de Santiago,

²⁰⁵ El actual ya lo usó Francisco Guerrero, pues éste fue construido por Bartolomé Morel (en 1516-1565).

que es cuando tenemos noticias claras de que se inicia el período barroco en la catedral de Sevilla, los intérpretes comenzaron a usar “papales” o partichelas para cantar las obras escritas según la *nueva práctica* o *estilo nuevo*; esta es la práctica que refleja Adrián Elossu en su *Días en que ay canto de órgano...* (1685) a finales del XVII. Ahora, las obras compuestas a dos coros se comportaban de manera similar al *concerto grosso* barroco: uno formado por los solistas (al modo del *concertino*) se colocaba en la tribuna del órgano del Evangelio (a la izquierda o lado del coro del Arcediano), y el otro coro, que era el grande o más numeroso (al modo del *grosso*), se situaba delante del facistol o cerca de la reja de entrada al coro, y al frente de este “coro grande” se hallaba el maestro de capilla. Existían también combinaciones policorales de tres, cuatro o más coros, que podían estar formados incluso por un solista, dos, tres o cuatro o más voces. Los coros se distribuían, además de en los lugares habituales, en el presbiterio, en los púlpitos u otros lugares, dentro de los espacios posibles en las naves de la catedral. Pero se trataba, entonces, de celebraciones especiales, muy solemnes y “características”, como es el caso del Miserere del Jueves y Viernes Santo, a las que asistía un nutrido grupo de fieles curiosos y expectantes; pero no solía hacerse esto en los días ordinarias y normales.

Aparte de la Misa, ninguna de las Horas Canónicas revestía tanta solemnidad como las Vísperas, por eso, de los cinco salmos de las Primeras Vísperas, en los días de primera clase, Villegas indica que debía haber “música” en el primero y el quinto, que interpretaba la capilla de música y los ministriles “a versos”, y cuando no se hacía “a versos” (en *alternatim*), podían interpretarlos alguna voz o instrumento “al órgano”. Los salmos segundo y cuarto se hacían en canto llano, pero adornado, recurriendo para ello a la técnica del contrapunto improvisado, pero posiblemente en la técnica del fabordón, que era la que se aplicaba generalmente a los salmos. En el tercer salmo, se alternaba una voz o instrumento al órgano, con el canto llano.

Los salmos íntegramente polifónicos, fueron típicos de los maestros entrado ya el siglo XVII. Adrián Elossu habla (en 1687) de la utilización de salmos “a ocho” y “a once” voces (=a doble y triple coro), refiriéndose a las obras “a papeles” propias del Barroco, en las que todos sus versos salmódicos eran polifónicos y no se interpretaban en *alternatim* entre la capilla y el órgano o el canto llano. Este nuevo comportamiento de los salmos “a papeles” pudo haberlo iniciado en Sevilla el maestro Alonso Xuárez, que posee algunas obras de este tipo en la catedral de Cuenca, a la que volvió desde Sevilla. De todos modos,

carecemos de ellas en nuestra catedral, tanto compuestas por Xuárez como por maestros anteriores a él; ni las cita Castro Palacios (en 1672) en sus apuntes sobre la liturgia y el canto.

El grupo de ministriles formaba un coro distinto, cuando intervenían como grupo instrumental; no en casos en los que su función era la de acompañar. De manera que, si existían dos coros vocales, los instrumentos podían constituir un tercer coro, que solía colocarse, por lo general, en la tribuna de los órganos; esta interpretación la dirigía también el maestro de capilla. En las Vísperas solemnes hallamos un ejemplo muy ilustrativo de convivencia y amalgama de técnicas y estilos en las piezas que se componían y en su interpretación. Efectivamente, en los días de menor rango, solía cantarse “a música” o “por el libro” el primer salmo, y los cuatro restantes en canto llano; en las más solemnes, se podía cantar el primero “a papeles”, mientras el tercero podía hacerse, por ejemplo, “por el libro” o “por el facistol”, el quinto en fabordón, y los otros dos en canto llano.²⁰⁶

En el período barroco, encontramos algunas Misas a cuatro voces, de manera excepcional, pues solían componerse a ocho voces más “acompañamiento generalmente”, y en ocasiones con acompañamiento destinado a cada uno de ambos coros; además de encontrarnos, con frecuencia, un grupo de instrumentos formando un coro; sobre todo en las Misas compuestas a más de ocho voces. Por lo que se refiere al estilo y las técnicas a las que recurren ordinariamente los compositores en sus misas policorales, éstos suelen combinar fragmentos de factura solista, a veces de gran virtuosismo, que nos recuerdan incluso al bel-canto, con otros pasajes de factura contrapuntística, sobre todo en el “Et incarnatus est...” del Credo;²⁰⁷ y juntos a ambos comportamientos, hallamos secciones con un tercer procedimiento, en el que el compositor ha recurrido a la textura vertical, interviniendo entonces los coros unidos, al mismo tiempo, y aportando así a la obra un carácter solemne y majestuoso, gracias a la escritura de estos pasajes en acordes verticales.

Según indican los cuatro documentos hispalenses, que hemos consultados en este trabajo, el Introito, el Aleluya y el Tracto se interpretaban en canto llano adornado con contrapunto; después de la Epístola, tañían los ministriles, y aunque los maestros de ceremonias en sus apuntes no mencionan el Gradual, éste posiblemente se interpretara en canto llano sólo o bien adornado

²⁰⁶ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 107.

²⁰⁷ LÓPEZ CALO: *Historia de la música española...* 96.

con contrapunto. Al ofertorio actuaba la capilla de música y luego tañían los ministriles; posiblemente así se hacía también en la “comunicanda”. Cuando había secuencia, la interpretaba la capilla de música y el órgano, en *alternatim*, y algunos días especiales se cantaba alguna chanzoneta, acompañada generalmente por el realejo. Las cinco partes del Ordinario, el Kyrie, Sanctus y Agnus las realizaba la capilla de música y el órgano grande, en *alternatim* o “a versos”, siguiendo las normas del *Caeremoniale Episcoporum* de la Iglesia; y después del Agnus, actuaba de nuevo la capilla de música, que interpretaba un motete de comunión, y tañían los ministriles. También el Gloria y el Credo se confiaban a la capilla de música; éstos y los restantes cantos del Ordinario eran generalmente las composiciones más solemnes, y lo normal es que fueran a ocho voces. Pero el Credo que se realizaba era, por lo general, el *Credo romano* compuesto por Alonso Lobo. También actuaba la capilla de música en las respuestas del diácono y del preste, recurriendo para ello a unas melodías conocidas de memoria por los cantores.

Por lo que se refiere a la música instrumental, los ministriles intervenían siempre en la Misa y el Oficio de las fiestas de primera y segunda clase, y lo mismo en las procesiones; sólo si no podía hacerlo la capilla de ministriles, por cualquier causa, suplía su falta el órgano. Esto aparece bien claro en *Compendio de las obligaciones...*, donde se repite varias veces esta idea fundamental, referida a situaciones y circunstancias diversas. Concretamente, hablando de la Misa dice lo siguiente: “Si en las misas que se deben servir con ministriles no hubiere más de un ministril, tañerá el órgano después de la epístola y el coro cantará la antífona *post Communio* y se echa contrapunto sobre ella”;²⁰⁸ lo normal era que tañeran los ministriles, al menos en cuatro ocasiones de las Misas solemnes, los días de rito de primera y segunda clase, tal como hemos indicado ya un poco más arriba: después de la Epístola, al Ofertorio, después del Alzar y de la Comunicanda. Y en las Vísperas, al menos en alguno de los salmos, “a versos” con la capilla de música; así se hacía también en el himno y en el Magníficat; intervenían incluso al principio y al final de la celebración. La capilla de música y los ministriles realizaban, algunas veces, los salmos de Completas, el himno y el cántico *Nunc dimittis*; excepcionalmente lo hacían en Tercia, como ocurría el día de Pentecostés, en Nona de la Ascensión, etc. Además del órgano, también los cantores solistas improvisaban y glosaban las melodías del canto

²⁰⁸ *Compendio de las obligaciones...* 49.

llano, adornando su melodía mediante deferentes “pasos”, en determinados momentos y piezas de las celebraciones, sirviéndose para ello de técnicas como el fabordón y el contrapunto improvisados.

En los Maitines ordinarios de primera clase, se interpretaban el himno, el *Te Deum* y el *Benedictus* en canto llano y órgano, que alternaban “a choros” (=“a versos” o en *alternatim*), aunque, tal como indica Villegas, el *Te Deum* se hacía en canto llano adornado con contrapunto; y para al *Benedictus* “suele aver algún fabordón”. Esto no se encomendaba a los cantores de la capilla de música, sino a los capellanes o/y los veinteneros, que improvisaban una melodía sobre el canto llano, recurriendo para ello a la técnica de nota contra nota o del canto llano con adornos. Del himno no se dice nada en concreto, por lo cual es probable que alternara el órgano con el canto llano sin más.

Uno de los cambios más importantes, producidos avanzado ya el siglo XVII, fue la interpretación de los salmos de Primeras Vísperas, ya que Villegas indica (en 1630) que asistía la capilla de música y los ministriles, que intervenían “a versos” en el primero y quinto salmo (primero y último), mientras Elossu dice que el primero y el tercer salmo se interpretaban “a coros”, formados éstos por ocho u once voces. También se interpretaban así los salmos de otras Horas; concretamente el primero de Prima, de Tercia y de Completas. El mismo Elossu señala que se trataba de música “a papeles”, que era donde se “puntaba” la música moderna, e implicaba que estas composiciones no se cantaban “a versos”, en *alternatim*; y por tanto, no intervenía, alternando, la capilla de música con órgano o con los ministriles, sino que se trataba de salmos compuestos íntegramente con polifonía. El tercer salmo podía cantarse “a versos”, es decir en *alternatim*, y por ello se ajustaría a las indicaciones puestas por Villegas, o incluso podía realizarse “con papeles”. Con toda razón, Elossu deja claro que cantar “por el libro”, que implica música escrita en el “estilo antiguo”, resultaba algo menos solemne. Las indicaciones referentes al segundo salmo, al cuarto, y al himno son similares. También el Magníficat se interpretaba “a once” voces, cuando se requería mayor solemnidad; de manera que en todas las fiestas de primera clase, y en aquellas que tenían este rango o “aparato”, se interpretaba el Magníficat de esta forma. En las Segundas Vísperas de primera clase, Elossu alude al canto del Magníficat de Aguilera de Heredia, e indica que es a dos coros: “se canta por las que compuso el maestro Aguilera a dos choros de manera que el órgano solo toca el primer verso y no más”.

Además de los salmos y del Magníficat a 8 y a 11 voces, que menciona

Elossu, existen también otras citas del mismo autor que no se hallan reflejados en Villegas de la misma manera. Tal es el caso del *Domine ad adiuvandum...* de Prima, a cuya invocación debía responder la capilla de música; también debía contestar al final de la *Pretiosa*. En Tercia solemne, se cantaba el himno *Veni creator Spiritus*, que probablemente era el compuesto por Guerrero. Sin embargo, el *Nunc Dimitis* de las Completas también se cantaba a ocho o "a once", lo mismo que los primeros salmos de Prima, Tercia, Sexta y Completas.²⁰⁹

En estas páginas, hemos tenido oportunidad de ver un poco las grandes líneas sobre las que se asentaban las celebraciones de la liturgia solemne en la catedral de Sevilla en el período Barroco; las variadas actuaciones de los intérpretes musicales y los lugares tan diversos en los que éstos intervenían. Una liturgia tan grandiosa y rica en formas, estilos e intérpretes, como lo es el mismo marco en el que se desarrolló a lo largo de los siglos y, en particular durante los siglos XVII y XVIII; seguramente uno de los períodos más significativos en la historia de la liturgia y de la música en general y también en la catedral de Sevilla.

²⁰⁹ ELOSSU: *Días en que ay canto de órgano...* 47v-49v. El cabildo ordenó (en 1713) que se cantara el *Nunc dimittis* de Salazar: "Este día el Sr. Mayordomo del Comunal propuso al Cabildo sería conveniente que su Señoría mandase se cante en las Completas de Quaresma el *Nunc dimittis* compuesto por el Maestro de Capilla pasado D. Joseph de Zalazar, por experimentarse sea mui devoto i tierno, y aviendo oído el Cabildo a dicho Sr. lo dexó a disposición y cuidado del Sr. Dean o Presidente para que assí lo mande executar, por ser la mente del Cabildo en que se cante" (AC., Libro 92, 16-III-1713, fol. 46).

La música, los villancicos y la danza en el Corpus Christi en la Sevilla del Antiguo Régimen

Alberto Álvarez Calero. *Universidad de Sevilla*

1. Las fiestas barrocas

En el Antiguo Régimen, y en particular durante el periodo Barroco, se sucedían cada año numerosas y diferentes festividades tanto religiosas como civiles. Esas celebraciones se destacaban por su pomposidad, la ostentación, la teatralidad y la evidente propaganda, en una época en la que cualquier detalle tenía su importancia y su simbología. Esas fiestas servían para, mediante la estimulación de los sentidos a los fieles, conseguir un fin concreto, como puede ser arraigar la devoción de una imagen. Los desfiles contribuían en ese momento además para ostentar el poder por parte de las autoridades tanto eclesiásticas como civiles.

El escenario principal y propicio para esos festejos durante el Barroco es la propia ciudad, aunque los actos principales se inicien en un templo o en un palacio. Y es que, por encima de diferenciar el género de cada fiesta, estas tienen sobre todo el carácter eminentemente urbano. No ya por el lugar y el entorno en donde se desarrollan, sino porque en ellas participan todos los ciudadanos. No olvidemos que en ese tiempo la urbe es el principal referente de identidad de las personas, mientras que el concepto de “Estado” o “nación” está todavía poco desarrollado.

Remitiéndonos a la primera mitad del siglo XVI, en esa época las procesiones tienen un carácter menos institucional, ya que se invitan a todos los vecinos a

participar. Pero volviendo al Barroco, los cortejos se hacen ya manteniendo el estricto orden estamental que se impone en la sociedad desde hacía tiempo. En este sentido, las ceremonias barrocas muestran en ese momento muy claramente una ciudad estratificada, delimitando muy bien las clases sociales. Por ejemplo, en la procesión del Corpus se ven representados diferentes gremios, los cuales se costean su ornamento; las órdenes religiosas, tanto clericales, monacales, mendicantes como regulares; así como el cortejo tanto municipal como catedralicio. El individuo en este caso ya no cuenta, hasta el extremo de que las particularidades están anuladas (incluyendo, por ejemplo, el luto).

Además de las fiestas celebradas anualmente durante el Antiguo Régimen hay festejos civiles condicionados por algún acontecimiento, como alguna noticia relacionado con el ciclo biológico de la familia real (sean nacimientos, fallecimientos, etc.), la proclamación de algún monarca, o la llegada de algún embajador o de un personaje importante a la ciudad. Las victorias militares o las despedidas de las tropas que van a luchar a la guerra son también enardecidas. Incluso la noticia de la expulsión de los turcos en 1684 en la ciudad de Viena es recibida en Sevilla con gozo. Para ello se organizó una fiesta ciudadana en la que se exponían los elementos opuestos de luz/oscuridad, asociándolos al binomio cristiandad/islamismo, o civilización/barbarie, tal como se piensa en ese momento.

De todas maneras, una diferencia entre las celebraciones religiosas con respecto a los exclusivamente civiles durante ese tiempo es que en aquellas fiestas los ciudadanos participan más activamente. De hecho, la festividad del Corpus Christi en verdad se dilata hasta incluso más de una o dos semanas a partir de la procesión: primero con la octava inmediatamente después, y posteriormente los festejos se trasladan a las parroquias. Pero salvo los diversos actos litúrgicos, hay elementos formales que se repiten tanto en las celebraciones religiosas como profanas. En ambos casos se complementan con sermones, arquitecturas efímeras o altares, fuegos artificiales, representaciones teatrales, o incluso corridas de toros. Los carros triunfantes barrocos y tramoyas están presentes tanto en las procesiones religiosas (en especial en el Corpus Christi), como en las profanas (en las máscaras carnalescas). Los carros, que están tirados por caballos o mulas, aparecen en los cortejos intercalados con las diversas corporaciones y grupos sociales, y en los que se pueden incluir además los grupos estudiantiles de diversos colegios o facultades.

No menos importante es la imprescindible participación de la música en esos actos. En ellos aparece la música como un fondo panorámico, o si se quiere como hilo conductor, nunca mejor dicho, y que subraya algunos momentos cargados de simbolismo y emotividad. Además, la música tiene la virtud de solemnizar la ceremonia o el cortejo, haciendo que el acto en sí pueda ser más creíble.

Aunque se ha escrito mucho sobre las fiestas barrocas, y en particular sobre la celebración del Corpus Christi, poco se ha hablado aún sobre el papel de la música en ellas. Para ello hay que recurrir a los archivos estatales y municipales, a las diferentes actas capitulares de las catedrales, así como a la iconografía y a la literatura.



Fig. 1. Grabado "Vista y perspectiva de las Casas de Cavildo de Sevilla y Célebre procesión del Corpus, 1738". Es atribuido a Pedro Tortolero como parte de la serie de estampas que ejerció con motivo de la estancia de Felipe V en Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.

2. Las fiestas sacramentales

Aunque podríamos seguir viendo más similitudes y diferencias entre las fiestas profanas y sacras, a partir de ahora nos centraremos en éstas últimas, y en particularidad en el Corpus Christi.

De cualquier festividad religiosa, durante el Barroco lo que se celebra en los templos está ajustada al discurrir de las horas canónicas. En este sentido, en vísperas de una fiesta (o el mismo día) se sigue el siguiente orden dentro de las catedrales o iglesias:

Los *Maitines* se hacen en plena noche, y es el momento más importante de los oficios. Sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVII, los fieles asisten a ellos con fervor. En esos momentos litúrgicos se estrenan villancicos cada año. Los *Laudes* se celebran al amanecer. Después le siguen las horas menores a partir de las 7 de la mañana, es decir: *Prima, Tercia, Sexta, Nona*. Termina el ciclo de los *oficios divinos* con las *Vísperas*, durante el crepúsculo, y las *Completas*, ya empezando la noche. A esa hora, en el caso del día del Corpus Christi se hace el traslado de la Custodia al Sagrario, dentro de los muros de la catedral, para estar expuesto toda la semana.

En aquel siglo XVII, cuando termina la jornada litúrgica comienzan a interpretarse autos sacramentales: primero en la misma catedral y luego se trasladan a la calle.

Por tanto, el día del Corpus Christi durante el periodo que relatamos tiene tres momentos importantes, en los que además la música tiene gran protagonismo: con los villancicos en los maitines, en la propia procesión, y después por la noche con la interpretación de los autos.

3. Los villancicos en el siglo XVII

La exclusiva asociación de los villancicos a los festejos navideños era algo posterior a la época a la que nos estamos refiriendo. De hecho, esta forma musical se remonta a finales de la Edad Media, cuando era considerada de carácter más profana que religiosa. Su término se asocia en sus principios a los villanos o *villancillos*, es decir, los que vivían en una villa o en una casa de campo, y eran de una clase popular, a diferencia de los hidalgos. Todavía en su fase más primitiva, el vocablo villancico se matiza, y pasa a ser un canto rústico con el que se exhiben las fiestas y la vida cotidiana de los pueblos. Pronto, los villancicos se trasladan a la corte, convirtiéndose en los siglos XV y XVI —junto con el romance—, en las composiciones poético-musicales más interpretadas en España. En este caso, un villancico se trata de un poema y una canción cuyo texto y música están hechos a la manera de los villanos, pero no por ellos mismos, sino ya por cortesanos e intelectuales que imitan a aquellos. A finales del siglo

XV, las églogas solían acabarse con un villancico cantado, que se supone que quizás era también bailado.

Por esas fechas, la Iglesia condena insistentemente la representación teatral en los templos. Por ejemplo, muy duras son las palabras condenatorias del Concilio de Sevilla de 1490, presidido por el cardenal Diego Hurtado de Mendoza. Dicen el prelado que con motivo de las vísperas de las festividades en las iglesias,

“so título de devoción se comenten en ellas muchos maleficios, especialmente fornicaciones y adulterios además desto, que facen muchos comeres o beberes superfluos”²¹⁰.

El concilio celebrado en la misma diócesis en 1512 subscribe las mismas prohibiciones sobre los autos sacramentales en todas las festividades, aunque dejamos entrever algún matiz.

Dice lo siguiente:

“Somos informados que en algunas iglesias de nuestro arzobispado y provincia se hacen algunas representaciones (...), y porque de los tales actos se han seguido y siguen muchos inconvenientes, y muchas veces traen escándalos en los corazones de algunas personas ignorantes, o no bien instruidas en nuestra santa fe católica, viendo los desordenes y excesos que en ellos pasan”²¹¹.

Por lo mismo, se ordena «*que no hagan ni den lugar, que en las dichas iglesias se hagan las dichas representaciones sin nuestra especial licencia y mandato, la mitad para la fábrica de la iglesia, y la otra mitad para el que lo denunciare*». ²¹² Como se aprecia, la diócesis hispalense censura estas representaciones, aunque deja la puerta entreabierta a posibles autos autorizado por el arzobispado.

²¹⁰ Biblioteca Colombina. *Papeles varios*, LXXXIX.

²¹¹ TEJADA Y RAMIRO, Juan; *Colección de Cánones de todos los Concilios de la Iglesia Española*. Vol. V. (Madrid: 1855), C. XXVII, p. 140.

²¹² TEJADA Y RAMIRO, Juan, *op. cit.*

Esta y otras fuentes dicen que los autos sacramentales pasan en ese siglo XVI de ser interpretados entre los muros de los templos, a ser trasladados a los claustros, o ya a otros lugares no eclesiásticos, como las plazas públicas.

De aquella antigua tradición de hacer representaciones dentro de las iglesias, quedan desde entonces como reducto los villancicos *representados*, que llevan una escueta escenografía, o menos aún, a veces solo se trata de un diálogo dentro de los villancicos.

A su vez, estos mismos solo cantados tienen una importante metamorfosis a finales del siglo anterior. En concreto, en la navidad de 1492 el arzobispo de Granada Fray Hernando de Talavera, conocido por ser confesor de Isabel la Católica, como parte de su programa político-cultural introduce en su templo catedralicio algunas coplas devotísimas en castellano en lugar de *responsorios* latinos. Su idea es la de captar más fieles que asistan tanto a los maitines como a las misas. Con esto se consolida la tradición de establecer tres Nocturnos, con tres villancicos en cada uno, intercalados con tres lecturas en los maitines de Navidad. Además de esto, aprovecha el arzobispo Talavera la presencia de algunos impresores alemanes en la ciudad granadina para difundir más las doctrinas cristianas entre la población islámica y judía (se piensa que este propio clérigo procedía de una familia conversa).

Esa propuesta de Talavera, que tanto éxito popular obtuvo, es prontamente sancionada y prohibida por las autoridades eclesiásticas superiores. Sin embargo, estas oposiciones no logran impedir finalmente la expansión de la liturgia en las fiestas más importantes, es decir, no solo en Navidad y Reyes, sino también en las del Corpus, Asunción, Inmaculada Concepción y algunas otras de carácter fuertemente local.

A su vez, a mediados del siglo XVI, los villancicos se van difundiendo por España y sus colonias. La Contrarreforma, liderada por los jesuitas, encuentra de nuevo en el villancico un importante vehículo de aculturación y control social. Naturalmente, estas son las piezas musicales más que adecuadas en el contexto de la evangelización de las poblaciones no europeas del inmenso Imperio español de Felipe II.

De todas maneras, en los cancioneros musicales de ese siglo, todavía una gran parte siguen siendo profanos. De hecho, por ejemplo en el libro de Juan Vázquez (Venecia, 1560) no hay ninguna pieza religiosa.

En las últimas décadas de esa centuria, el sevillano Francisco Guerrero (1528-1599), uno de los compositores más sobresaliente de su generación,

establece el modelo canónico del villancico religioso con sus *Canciones y Villanescas espirituales*, publicadas en Venecia en 1589 por Giacomo Vicenti, uno de los más prestigiosos impresores musicales del momento. En dicha colección hay textos navideños, pero también otros dedicados a la Virgen y a temas más abstractos, como el Santísimo Sacramento. Es un buen ejemplo de tornar los cantos profanos a un texto religioso, es decir pasar “a lo divino” una melodía ya conocida en la época (en este caso se trata de piezas castellanas del propio Guerrero, pero transformadas en una temática piadosa).

El propio músico dice en su libro *Viaje a Jerusalén*, que

“tenemos los de este oficio [los maestros de capilla] por muy principal obligación componer chanzonetas y villancicos, en loor del santísimo nacimiento de Jerusalén, nuestro Salvador y Dios, y de su santísima Madre, la Virgen María”²¹³.

Pero es con el siglo XVII, en el contexto propagandístico y fervoroso surgido unas décadas antes tras la Contrarreforma católica, cuando hay un cambio trascendental en la evolución de los villancicos. Estos pasan entonces a considerarse principalmente religiosos o *tonos divinos*. A los que son profanos se les llaman ahora *tonadas* o *tonos humanos*. Las críticas sobre aquellas nuevas tendencias musicales dentro de la liturgia católica no tardan en salir. Por ejemplo, Pedro Cerone en su *Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613) escribe unas palabras muy duras al respecto, aunque eso también demuestra que el cultivo de música profana por parte de los religiosos está asimismo muy extendido:

“Mas ay dolor que muchos Ecclesiasticos ay que tienen dos lenguas: y es que con la una cantan al sagrado Evangelio en la mia solenne, y con la otra después las canciones profanas y deshonestas. Con la primera alaban al Creador y sirviendo a Dios; y con la segunda adulan las criaturas, sirviendo al Diablo”²¹⁴.

Se trata ahora no ya de cambiar la letra, sino también de recrear musicalmente una pieza a más voces sobre una *tonada* o melodía ya conocida. Esto va afectando a los diferentes círculos religiosos, que no están al margen de

²¹³ GUERRERO, Francisco; *Viaje de Jerusalén*. (Madrid. Vita Brevis, 2010) 68.

²¹⁴ CERONE, Pedro; *Melopeo y Maestro*. (1613) 200.

la disposición aperturista que está ocurriendo en otra parte de la Iglesia. Otros moralistas del momento critican esto también ferozmente, como el jesuita Juan de Mariana (†1624), diciendo:

“Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces, cantándose estas torpes sonadas, tomadas de cantarcillos vulgares (...) y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad”²¹⁵.

Este fenómeno lo critica también un sector de la Iglesia, porque lo considera peligroso. No obstante esa mixtura de género es habitual en España sobre todo en el Siglo de Oro, y persistió hasta más adelante en el tiempo. Dice el propio Cerone que

“el perfecto Cantor Cristiano, más quiere armonía de cantos honestos y devotos, aunque sean ordinarios en el estilo, que las vanas y deshonestas músicas, despertadoras de feos deseos, de los cantos lascivos; aunque lleguen a la cumbre de una singular armonía”²¹⁶.

Con todo, tanto este crítico como la Iglesia reconocen por otra parte, que con el género profano se permite a su vez la introducción de la doctrina cristiana más fácilmente:

“En sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes, que éstas. Pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos”²¹⁷.

Los maestros de capilla de las catedrales tenían la obligación de componer nuevos villancicos (igualmente llamados como *chanzonetas*) para las principales fiestas del año. Para ello, los cabildos solían darles permiso para que aquellos se pudieran dedicar a componer esas piezas con total exclusividad, eximiéndolos

²¹⁵ Cit. por COTARELO Y MORI, Emilio; *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. (Madrid: 1904), ed. Facsímil con un estudio preliminar de José Luis Suárez García. Granada. Universidad de Granada, 1997, p. 434.

²¹⁶ CERONE, Pedro; *op. cit.*, p. 199.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 196-97.

de participar en las funciones más cotidianas unas semanas antes. Pongamos como ejemplo lo registrado en un acta capitular de la catedral de Sevilla en 1624, refiriéndose al maestro de capilla, fray Francisco de Santiago (que estuvo en ese cargo entre 1617-1643):

“Este dia dieron quinze dias de licencia al Pe. Maestro de Capilla para hazer ausencia de Sevilla pasados los dias de San Miguel [29 de septiembre] y S. Francisco [4 de octubre] sin que pierda cosa alguna y para que trate de empezar a hazer las chanzonetas”²¹⁸.

En cuanto a la letra de los villancicos, el cabildo catedralicio hispalense organizaba un concurso literario cada año para eso mismo.²¹⁹ Aunque pudiera parecer que sus textos tengan un valor poético menor, al presentarse a esos concursos escritores aficionados, lo cierto es que hemos observado en muchas de esas letras una retórica propia de la época, es decir muy llamativa. Aunque la temática es lógicamente piadosa, con un claro esfuerzo por reforzar los puntos cardinales de la Iglesia Católica, a veces la inventiva es muy amplia. Las alusiones, por ejemplo, a la naturaleza, en todos sus aspectos, son continuas.

En esos villancicos no solo se aúnan la música y la literatura, sino que además se integran en unos coloquios cantados y escenificados por los seises: son los *villancicos escenificados*, que ya citamos. Por eso, esos textos tienen una relativa extensión, aun tratándose de una pieza musical breve. Al año y medio de estar trabajando el aludido maestro fray Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla, es decir, en 1618, ofreció de hecho interpretar un coloquio suyo para el Corpus.²²⁰

Las continuas prohibiciones por parte de la Iglesia de representar obras teatrales en el interior de los templos, sobre todo a partir del moralizador Concilio de Trento, contribuyó al desarrollo de elementos dramáticos en los villancicos, mediante el uso de los diálogos entre los personajes, y entre el solista y el coro.

²¹⁸ AA.CC. ACS., 16-09-1624, fol. 44v.

²¹⁹ *Ibid.*, 15-03-1618, fol. 95.

²²⁰ *Ibid.*, fol. 95: «Este dia se cometio a los Ssres. D. Felix de g. y don Baltasar de Salablanca vean un colloquio quel Maestro de Capilla dize que tiene para que en la fiesta del Santissimo Sacramento los muchachos seises le representen y canten y si les pareciere a proposito que lo hagan determinen lo que convenga».

Las fiestas celebradas en la catedral de Sevilla fueron acicaladas además en el siglo XVII con la publicación en pliegos de aquellas letras de los villancicos que allí se interpretaban. Esta actividad se hizo a partir del mismo citado maestro Santiago, con el apoyo del cabildo catedralicio hispalense. Después, durante todo el siglo y parte del siguiente, se publicaron en España innumerables letras de villancicos,²²¹ a diferencia de la música, que no se incluyó en esos ejemplares. Por tanto, una gran parte de esas partituras no se han mantenido, salvo las excepcionalmente guardadas en algún archivo catedralicio.

Parece que durante los primeros años en los que estuvo fray Francisco de Santiago dirigiendo la capilla musical de la catedral de Sevilla, aquellas publicaciones fueron costeadas por él mismo. Tras las navidades de 1621, el mismo músico reclama al cabildo los gastos que él había tenido al respecto durante los seis años que llevaba contratado.²²² Seis semanas después, los canónigos deciden lo siguiente:

“librar al maestro de capilla dozientos reales de ayuda de costa por una vez de la hazienda de la fabrica para ayuda la que a hecho en imprimir las chanzonetas de los años passados de las fiestas de la purissima concepcion de Ntra.Sr. de la Antigua navidad y reyes”²²³.

Este tipo de letras debemos incluirlas en los pliegos poéticos llamados *de cordel*, que tienen un contenido socio-literario. Poco a poco, en la primera mitad del siglo XVII las catedrales ricas comienzan a sufragar la impresión de los textos de sus villancicos, en un principio meramente como recuerdo de la fiesta. La fórmula que más se repite en los títulos de esos pliegos es la de *villancicos que se cantaron...*, incluyendo la fecha y el lugar, y ocasionalmente la autoría de la música, y no así normalmente la del texto.

Ya en la segunda mitad de ese siglo, con objeto de que el público asistente a las festividades pueda seguir y comprender lo que se canta, en las portadas de esos pliegos se suele suscribir desde entonces el esquema de *villancicos que se han de cantar...*

²²¹ RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.); *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. (Madrid: 1992).

²²² AA.CC. ACS., 26-01-1622, fol. 95v: «Que se llame para lo que pide el Maestro de Capilla en razon de alguna ayuda de Costa por lo que a gastado seis años en la emprenta de las Chanzonetas de concepcion navidad y reyes».

²²³ *Ibid.*, 10-03-1622, fol. 103v.

Dichos librillos se repartían entre las autoridades presentes en los maitines por medio de unos monaguillos, vistosamente ataviados, aunque el resto podía comprarlos en las calles. Normalmente lo vendían unos ciegos, según la tradición. Éstos vendían además durante todo el año romances, relaciones de comedias, noticias en verso. En esos momentos hay un gran aprecio por este tipo de publicaciones efímeras, a diferencia del incipiente periodismo, que era despreciado por su poca fidelidad a los hechos. Los libreros españoles encontraron en los villancicos un paliativo a sus problemas de rentabilidad mediante esas impresiones.

La época de máximo esplendor de los villancicos, según el número de publicaciones, fue durante la segunda mitad del siglo XVII, especialmente durante el reinado de Carlos II.

Estas letras de los villancicos conservados tienen un mayor valor de lo que en principio podríamos considerar. Además de contextualizar de alguna manera la época, nos sirven para testiguar con qué importancia se celebraban en las iglesias principales las fiestas religiosas mayores. En la letra de uno de los villancicos, se hace referencia a que estos villancicos debían de ser polifónicos:

“Así, así pese a mis males
tocad diferente el son,
que de nuestra pretensión,
se ven tan ciertas señales,
no hagáis las voces iguales
sino al compás del rapaz,
dad muchas voces de paz,
con ecos de redención”²²⁴.

Normalmente las obras que se cantaban en esas fiestas en la catedral de Sevilla eran estrenos absolutos. Después sí se podían llevar a otra iglesia. Sin embargo, esto nunca era taxativo, pues por ejemplo para los pliegos impresos para la fiesta de los Reyes de 1628, se tuvieron que repetir dos villancicos y parte de otro de las navidades anteriores.

Por otro lado, el fenómeno social que llegaron a suponer los villancicos durante el Barroco en los Maitines de las diferentes fiestas mayores religiosas es

²²⁴ BNE, VE/1309-2.

algo difícil de concebir en tiempos posteriores. El ya antes nombrado moralista Cerone, criticaba a los que eran fervorosos solamente de los villancicos, indicando lo siguiente:

“hállanse personas tan indevotas, que, por modo de hablar, non entran en la iglesia una vez el año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes que éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos”²²⁵.

En el caso de Sevilla, además de los villancicos publicados periódicamente a partir del ya mencionado maestro fray Santiago, también nos han quedado otros pliegos con las letras de los villancicos cantados en otros templos sevillanos. De los que más han perdurado, la mayoría en la Biblioteca Nacional de España, han sido los utilizados para la iglesia colegial del Salvador, con una periodicidad anual a partir de la segunda mitad del siglo XVII. También han quedado puntuales ejemplos de las letras de los villancicos cantados en dos antiguos conventos sevillanos: el de la Merced,²²⁶ y el del Carmen.²²⁷ Asimismo, en otras parroquias sevillanas se publicaron en el siglo XVII algunos de esos pliegos de villancicos, aun siendo ejemplos esporádicos, como en la de Santa Ana, Santa María la Blanca, y en la desaparecida iglesia de San Miguel.

4. Los villancicos y el teatro breve religioso

El 60% de las series de letras de villancicos de aquella centuria publicados en diferentes sitios de España están concebidas para las fiestas de Navidad, Reyes y Concepción. El resto lo forman festividades de santos, y otras fiestas (Pentecostés, Resurrección, Corpus, etc.), siendo cada una de estas últimas partes solo menos del 2´5 %. En el caso del Corpus, tan solo hay 14 pliegos con esa temática de los casi 700 conservados en la Biblioteca Nacional de España, y de Sevilla solo hay 3 referidas a dicha festividad. Se trata en particular de letras

²²⁵ RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.); *Catálogo...*, *op. cit.*, p. XV.

²²⁶ Fechados en 1653, sin autor; en 1658 y 1659, siendo compositor Cristóbal Bas; y en 1660, Juan López.

²²⁷ Fechados en 1631, sin autoría; y 1661 y 1662, siendo maestro de capilla de ese convento fray Gerónimo González.

escritas a finales de ese siglo (1691, 1692, 1694) por el poeta religioso de la segunda mitad del siglo XVII el sevillano Alonso Martín Braones, vinculado a la colegial del Salvador.

Salvo esa excepción, es un poco difícil de comprender por qué en el Corpus Christi no se publicaban nuevos villancicos, como sí ocurría en otras festividades religiosas. Una razón puede ser que los villancicos fueran algunos de los ya interpretados en las fiestas navideñas o de la Concepción.

Sirva como ejemplo de esa ambigüedad lo siguiente. El villancico de fray Francisco de Santiago *Mirad al cielo zagales*, el primero de los publicados en la navidad de 1627 para la catedral de Sevilla, aparece más tarde en el catálogo del Rey João IV de Portugal para la festividad de la Asunción. El músico y este monarca luso (el cual por esas fechas era solo duque de Braganza) mantuvieron una estrecha y larga amistad, siendo el fraile carmelita también portugués.

Dice un fragmento de la letra de ese villancico lo siguiente, pareciendo además un diálogo, por lo que no es descartable que estuviera dentro de una obra teatral.

“Mirad al cielo zagales,
y albricias os pudiere
de que, de que,
escuchadme, y lo diré,
que cruzan las aves,
que bullen los aires,
y la esperanza llegó.
No, no, no.
Sí, sí, sí,
que cruzando de aquí par allí
con amorosas señales
al cielo en cantos suaves
las albricias van pidiendo”²²⁸.

Lo cierto es que muchos de los personajes que aparecen en Navidad y Reyes se pueden asociar perfectamente a las mojigangas teatrales o entremeses, y también por tanto a otras fiestas, como el fragmento del texto anterior.

²²⁸ BNE, VE/156-1.

Siguiendo con esa última idea, en los pliegos de letras de villancicos siempre hay algún personaje relacionado con alguna patria o algún pueblo, como los portugueses, los llamados como negros (o también guineanos),²²⁹ y en menor medida los gallegos, vizcaínos, asturianos, andaluces y catalanes. En esos villancicos se pretende imitar de forma graciosa la jerga de diferentes grupos sociales.

Los villancicos de este tipo que más se ven en los pliegos son los llamados “de negros”. Estas piezas consisten en parodiar el chapurreo del castellano por parte de los esclavos de raza negra. En aquel contexto de la primera mitad del siglo XVII se trataba la figura del “Negro” como algo simpático, exótico si se quiere, e inofensivo, muy lejos de lo que hoy en día se podría entender. Pero según los códigos de la sociedad del Antiguo Régimen esas letras no tendrían un sentido despreciativo, pues simplemente las normas sociales estaban muy establecidas y marcadas.

El VIº villancico interpretado en la catedral hispalense en 1627 es uno de los llamados Villancicos negros, y dice lo siguiente:

“Dime mana dónde va
con panderete, y guitarra a bailá
para que lo que le sabe.
Dime, dime dónde va,
a vey a Sesú, que ha nacido en Belé,
con turuló primo venimo aca,
pue lo panderete toca,
toca, toca.
Guru gú gunba,
cua, cua, cua,
a bailá y a venimo
a siola mi plimo.
Cutu, cutu.
Guitaria tlaemo
con que al Niño aleglemo”.²³⁰

²²⁹ Véase la tesis de VODOVOZOVA, Natalie, *A contribution to the history of the villancico de Negros*. (Vancouver: University of British Columbia, Octubre de 1996).

²³⁰ BNE, VE/156-1

Ya con el mero hecho de leerlo nos hace imaginar estos villancicos no solo cantándolos, sino bailándolos y acompañándolos con instrumentos rústicos, aunque fuera dentro de los propios templos.

Sirva como otro ejemplo parecido al anterior el del subgénero de los gitanos, que se puede observar en el Vº Villancico de los cantados en el mismo templo para los Reyes de 1626:

“Limozna, limozna
cara de roza,
puez tenéiz ojitoz
que laz almaz roba
a estaz gitanicaz
dalde limozna”²³¹.

Al igual que el texto de un villancico se podía rehacer para otra época del año, hay temas histórico-literarios que no están asociados exclusivamente a lo navideño, como era el caso de la Degollación de los Inocentes, que se traspa a partir de mediados del siglo XVII también al Corpus Christi. Esa cruel historia relacionada con el Rey Herodes pasó a ser representada cómicamente con niños el día antes de las festividades de la Navidad y el Corpus. Ya después, dentro de las celebraciones, lo interpretaban los actores adultos, aunque sin dejar de tener ese sentido burlesco. Y es que, poco a poco esa temática comenzó a desligarse de los entremeses y a pasar a materializarse en un personaje risible, como una especie de gigante armado, muy ligado al del turco.

Hay también otros personajes teatrales que aparecen con frecuencia en los villancicos, al igual que en los teatros menores, como son los sacristanes, las suegras, los maridos, los abogados, médicos, enanos...

Vamos a detenernos brevemente en los sacristanes, que son de los personajes que más abunda en los entremeses. Los citamos porque tradicionalmente en la literatura aparecen los sacristanes escribiendo villancicos (sean las letras como la música). En *El avantal*, de Luis Quiñones de Benavente,²³² aquellos componen villancicos a San Pablo y a San Pedro. Del mismo autor, en

²³¹ BNE, VE/1309-3

²³² Luis Quiñones de Benavente (1589-1651), clérigo y amigo de Lope de Vega, es el máximo representante de los entremeses, con 200 escritos, y una cuarta parte publicados.

Los Gorriones dichos personajes escriben villancicos a San Isidoro, San Sebastián, y en *Los sacristanes burlados* a San Jerónimo y a San Francisco.

Del mismo Quiñones ha quedado un entremés intitulado *Entremés famoso y nuevo de los sacristanes*, que se representó en los carros del Corpus de Madrid en 1633.²³³

Dado que los entremeses de sacristanes son habituales desde finales del siglo XVI, es normal que aparezcan también en algunos villancicos publicados en pliegos. Sirva como ejemplo un fragmento del IVº villancico publicado en Sevilla para la Navidad de 1627:

“Invenciones buscamos pastores
que es buen año de invenciones
y el sacristán que es sutil,
después de invenciones mil,
del pandero, y tamboril,
otra novedad intenta,
tengan cuenta,
y verán con qué primores”²³⁴.

El sacristán es un personaje arquetipo: enamorado —incluso de mujeres casadas—, poeta, pendenciero, cultivador de un latín chapucero, propio de su limitada formación cultural. Según Emilio Cotarelo, el sacristán «*puede suponerse que representa mitigado el personaje clérigo o fraile de los cuentos de la Edad Media y de las farsas italianas, españolas, portuguesas u francesas del siglo XVI*».²³⁵

Más allá de los sacristanes, la presencia en los villancicos de los numerosos y variados personajes tienen su origen a su vez en el contexto navideño, es decir, al pretender incluir a los numerosos personajes variopintos que van al portal. Sin duda, se trata de una recreación inventada en ese tiempo barroco, y sobre todo de un recurso muy teatral. Esto predispone la visión tópica de los mismos

²³³ Editado en tiempos modernos en *Teatro del Siglo de Oro*, Abraham Madroñal Durán (Ediciones críticas 69). Kassel, Edition Reichenberg, 1996, pp. 161-168. El manuscrito original está en la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona

²³⁴ BNE, VE/156-1.

²³⁵ QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis; *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. (Madrid: Bailly-Baillière. Ed. Emilio Cotarelo. NBAE s. XVII-XVIII, 1911), introd., p. CLIIIb.

personajes y la aparición de sus caracteres socialmente establecidos y más destacados por la tradición.

Con los diversos personajes se buscan imágenes originales, creando hilaridad, burla y crítica —llegando al desprecio o no— por los contrastes y los distanciamientos culturales o sociales entre razas, provincias, defectos físicos, profesiones...

No es difícil por tanto imaginarnos estos protagonistas que hemos citado dentro de una obra de teatro, más que solo como texto hecho *ex profeso* para un villancico. De hecho, muchos filólogos ven evidente las conexiones entre las letras de los villancicos con el teatro breve de la época, mal llamado teatro menor.²³⁶ Este subgénero lo forman los entremeses, las mojigangas y las jácaras, en las que no se profundizan los personajes. Se desarrollan en una sola acción, y por tanto los conflictos humanos de los personajes están solo esbozados. Pretenden llegar al público mediante una técnica realista. Prescinden de un lenguaje retórico y simbólico, siendo sus enredos sencillos. Esto unido a la inclusión de los bailes hace que el conjunto guste más sobre todo a un público popular. El teatro breve se inserta entre los descansos de obras mayores. Por tanto, los espectáculos teatrales en el barroco se dividían en:

- *una loa más un preludio musical;
- *1º jornada (o acto) de la obra de teatro;
- *1º entremés o sainete, junto con cantos y bailes;
- *2ª jornada;
- *bailes con varios personajes;
- *3ª jornada.

Para despertar el ánimo de los asistentes tras concluir una obra grande, se podía cerrar el espectáculo con otro entremés o mojiganga más unos bailes. Por tanto, de las 2 o 3 horas de la función, una cuarta parte son espectáculos secundarios. Los entremeses y los bailes son los que aseguraban el éxito comercial para las compañías de teatro. Por eso, las compañías de teatros contratadas para los corrales de Sevilla llevaban en su repertorio el doble de entremeses que de comedias. Sirva como ejemplo un contrato firmado en 1646 por un cómico, Luis López, para su actuación en el Corral de la Montería:

²³⁶ Se debe llamar más correctamente de la primera forma, teatro breve, debido a su duración, de unos 15 o 20 minutos, pero no tanto por su cantidad de piezas ni por su calidad. Bien es cierto que los literatos de primera fila tenían esa actividad como algo secundario.

“que había de representar en el dicho corral, con su compañía haciendo dos comedias nuevas cada semana, con sus bailes y entremeses nuevos”²³⁷.

Los entremeses y bailes representados el día del Corpus Christi son absolutamente idénticos a los que se sacan a los tablados de los corrales de comedia, en sus textos y trajes, y en su carácter grotesco y trivial. Esto queda confirmado por alguna cesura dictada por los regidores sevillanos el día del ensayo general de los auto sacramentales. En concreto, en 1642, los canónicos de la catedral de Sevilla entablan un largo debate a propósito de las representaciones de los autos sacramentales, denunciando especialmente los gestos y ademanes indecentes de los histriones, y exigiéndoles a los cómicos que reformasen su modo de representar los bailes y los sainetes.²³⁸

De los continuos riesgos de censuras de esas obras, los bailes tenían más posibilidades de ser prohibidos antes que los entremeses, porque las danzas conllevaban en muchos de los casos connotaciones vulgares. Dice, por ejemplo, el reglamento publicado en 1615 por el Consejo de Castilla:

“Que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni deshonestos, ni de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos y se den por prohibidos todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes a éstos”²³⁹.

Es muy probable también que, según lo que hemos dicho, los villancicos que se cantaban en una fiesta mayor después formaran parte de un auto sacramental.

En el artículo “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII”, su autor, Jean Sentaurens, sostiene que el público de la clase trabajadora, asistiría poco a las representaciones de comedias por falta de tiempo. En particular, los artesanos, comerciantes trabajaban de sol a sol, por lo que el único momento para ir al teatro sería, siguiendo con el mismo articulista,

²³⁷ Archivo del Alcázar de Sevilla, leg. 96.

²³⁸ Archivo de la Catedral de Sevilla, 19 de mayo de 1642.

²³⁹ Cit. en COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. (Madrid: 1904) 626b. El mismo reglamento aparece dictado por ese mismo Consejo en 1641 (Ibid., p. 632b).

en los días festivos, para asistir «a las danzas de la octava del Corpus, las pocas representaciones de comedias en la plaza de S. Francisco y en el Patio de Banderas del Alcázar, con motivo de los grandes regocijos oficiales».²⁴⁰

Las representaciones que se hacían entre semana estaba formado por otro tipo de público, más culto y con más tiempo libre, como era el caso del género femenino de la pequeña burguesía; el clero tanto secular como regular, que tras los oficios de por la noche tenían ese tiempo de relajación; los estudiantes y colegiales; y los mozos de la aristocracia.



Fig. 2. Fragmentos de un dibujo anónimo (ca. 1780) que reproduce La Tarasca dentro de la Procesión del Corpus Christi de Sevilla, sobre un Mapa del orden con que se hace la solemne procesión del Corpus, de Nicolás de León, de 1747.

²⁴⁰ SENTAURENS, Jean; “Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI-XVII: ¿género menor para un público popular?”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. (Madrid: CSIC, 1983) 67-87.



Fig. 3. *Danza de las espadas, frag. de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.*

5. La procesión del Corpus y las danzas

El cortejo del Corpus Christi en la actualidad poco tiene que ver con el que se hacía antiguamente. En concreto, en el siglo XVII desfilaban figuras como los gigantes y los enanos, que quieren representar a la humanidad o el universo presente ante el Santísimo Sacramento. Pero en realidad, simbolizaban al sector más humilde y popular de la ciudad. A finales del siglo siguiente, en el año 1790 se prohibió la inclusión de estos personajes en el cortejo del Corpus. En la Sevilla del siglo XIX fueron reemplazados dichos arquetipos por niños recogidos de los hospicios.

Volviendo al siglo XVII, otros elementos del Corpus Christi son asimilables al carnaval. Para establecer alguna diferencia entre una festividad y otra, la Iglesia impidió que se disfrazase alguien que no estuviera estrictamente dentro del propio cortejo del Corpus.

Para esta arraigada fiesta, el consistorio municipal contrataba a dos compañías cómicas, y en cada uno de los dos carros de representación se hacía el siguiente programa: una loa, un auto sacramental, un entremés y un baile. Cuando el auto sacramental era muy largo, el entremés —que con el tiempo fue llamado sainete— era sustituido por un segundo baile. Éstos eran normalmente

unas mojigangas. En el caso de acudir solo una compañía, se doblaba el número de entremeses y bailes.

No debemos pasar por alto algo que, más allá del cortejo, los villancicos y los autos sacramentales, también tenían su trascendencia las danzas. Estas estaban ligadas a todos los anteriores elementos. Los bailes se hacían dentro de la catedral en vísperas de la fiesta y día de la octava, además de en las calles tanto dentro del propio cortejo del Corpus, así como el lunes siguiente. Aunque en ellas no participan los cómicos, sino danzantes profesionales, las exhibiciones se solían repetir en otras solemnidades del calendario, y muy similares a las danzas de las comedias. Algunos bailes tienen su nombre concreto, como la zambra, el escarramán, así como las ya citadas mojiganga y zarabanda.

En el sevillano Corpus de 1640, se recrea «*la mojiganga, bien vestida, conforme al baile de la comedia, con doce figuras, y el que tañe el tamboril, y en ella ha de haber una cuadrilla de gitanos, otra de negros, con tamboril, otra vizcaínos, con espadas como bailan en Vizcaya*». ²⁴¹

Muchas de esas danzas del Corpus llamadas “danzas de historia”, son verdaderas pantomimas, con su argumento particular desarrollado por los ademanes y movimientos de los danzantes, según una coreografía parecida a la de los corrales de comedias. Por ejemplo, en el Corpus de 1651, en la misma ciudad se representa *la danza del Triunfo de San Miguel*, que tiene una cuadrilla con la figura de San Miguel y tres más personajes; otra con Lucifer tres demonios, y cuatro mujeres, «*todos y todas muy bien vestidos como la danza requiere. Esta danza comienza y acaba con un tamboril, y después al son de una vihuela se armará una guerrilla entre los demonios y San Miguel. Éste atropellará a Lucifer y entrará por una boca de dragón que ha de estar delante de la danza, y volverá a salir por detrás del dragón, y acabará la danza*». ²⁴²

La participación a mediados del siglo XVII de cómicos y danzantes profesionales en los espectáculos dramáticos del Corpus Christi hacen que estos sean cada vez menos devotos y austeros. Después de 1653, la proporción de estos géneros breves dentro del conjunto del espectáculo se duplica, hasta el extremo de representarse cuatro sainetes y dos bailes en un solo auto sacramental. Eso coincide con que por esas fechas, las autoridades civiles y eclesiásticas que suelen ver desde las Gradas de la catedral el Corpus, comienzan

²⁴¹ Archivo Municipal de Sevilla, Sección II, carpeta 118.

²⁴² *Ibid.*, Sección IV, t. XII, nº 1.

a desinteresarse cada vez más, desocupando sus sitios oficiales. En esos casos, delegan en personas menos autorizadas, e incluso plebeyas. El nuevo público, más vulgar, aplaude con profusiones lo sainetes y los bailes, y las comedias de tramoya, en las que se daba primacía a la maquinaria escenográfica, en detrimento de la retórica. Este género breve empieza a consolidar un tipo de público muy popular, diferente al que suele ir entre semana, que es cuando se estrenan las comedias en los corrales.

Se sabe de una anécdota que ocurrió en el desaparecido Corral de la Montería (dentro del Alcázar de Sevilla),²⁴³ cuando se estaba terminando el baile del segundo intermedio. Cuando iba a comenzar la tercera jornada (último acto), varios soldados que estaban en el patio se pusieron a gritar «¡Jácara!», pidiendo que se siguieran con los bailes. Al grupo se sumaron otras personas, produciéndose pronto un altercado. El resultado fue el siguiente: varios heridos, y un estudiante y dos soldados llevados a los calabozos del Alcázar.²⁴⁴ Ante estos intempestivos sucesos, las autoridades del Alcázar promulgaron unas ordenanzas destinadas a reprimirlos, estableciendo en concreto lo siguiente:

“que ninguna persona de cualquier estado y calidad que sea, no inquiete no alborote las comedias que se representan en la dicha Montería, pidiendo jácaras no bailes no otras palabras”²⁴⁵.

Eso nos confirma que este tipo de público es más vulgar, si se le compara con uno más habitual que asiste a las comedias y a los autos sacramentales.

De todas maneras, en el Corpus se representan tanto éste último género como los bailes y los entremeses. De hecho, en vísperas de la fiesta, una comisión del Corpus reparte premios tanto a los actores de los autos, como a los danzantes y a los protagonistas de los entremeses. Las mismas representaciones se hacen en los corrales de comedia como en salones privados de la burguesía, como por el ejemplo en el salón grande del Consistorio. Con esto queremos decir que, independiente de las tendencias de uno grupo social u otro, las danzas y los entremeses tienen una participación importante en el Corpus durante el siglo XVII.

²⁴³ Sobre este y los corrales de comedias existentes en el s. XVII, ver la web http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro/es/02_00.html, visitada el 8 de diciembre de 2011.

²⁴⁴ Archivo del Alcázar de Sevilla, leg. 86, nº 73.

²⁴⁵ *Ibid.*, leg. 95.

También se dan numerosas representaciones de este tipo, incluyendo los bailes, en los conventos y monasterios de la ciudad. Se sabe, por ejemplo, que la danza de la zarabanda, tan vilipendiada por los moralistas y censores religiosos, se bailaba en algunos cenobios sevillanos en el Corpus a finales del siglo XVI.²⁴⁶

Según Adrián Elossu, maestro de ceremonia de la catedral de Sevilla en 1690, explica que las danzas que se hacían durante la procesión del Corpus Christi eran las siguientes: la de las espadas, la de los gitanos —ambas con cascabeles—, y 2 danzas de sarao, es decir de estilo serio y grave. En estas dos últimas intervienen hombres y mujeres vestidos de tela, con carátulas y unos penachos de pluma o guirnaldas en la cabeza.²⁴⁷ Por tanto, el número de danzas que participan en el Corpus Christi en esos momentos es de 4, aunque a veces se ampliaba a uno más, duplicándose la citada danza de los gitanos. Eso depende de las posibilidades económicas del cabildo.

En aquel mismo citado año de 1690, en los días que precedieron al Corpus se enfrenta el arzobispo Palafox, que pretendía prohibir las danzas dentro de los templos y del cortejo del Corpus Christi, con los sevillanos, que lógicamente opinaban lo contrario. Contra el pontífice estaban incluso los propios canónigos de la catedral, y es que los pleitos entre aquel arzobispo y los cabildos eclesiásticos y seculares eran continuos. En aquel citado caso, la ciudad tuvo que recurrir a la propia Real Audiencia, cuyo resultado hizo desestimar el mandato del prelado.

Sin embargo, Palafox consiguió cinco años más tarde emitir una cédula firmada por el Consejo Real de Carlos II, prohibiendo la entrada de danzas al sevillano templo catedralicio. En 1697, los danzantes desobedecieron esa orden. Al final, el propio Carlos II ordenó en 1699 que solo los hombres puedan bailar. Se observa con esto el proceso de masculinización en los desfiles procesionales. También mandó el monarca que, en el caso de ser dentro del templo, las danzas se hicieran dentro de las horas de las misas o las horas canónicas, y en un lugar que no fuese ni el coro ni el presbiterio.

²⁴⁶ Al menos en el Corpus de Sevilla de 1589 y 1593. Cfr.: MARIANA, P. Juan de; *Tratado contra los juegos públicos*. (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1854), t. XXXI, pp. 432b-433b.

²⁴⁷ ELOSSU, Adrian. *Consulta eclesiástica*. (Sevilla: 1690).



Fig. 4. Danza de sarao, frag. de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.



Fig. 5. Danza de cascabel, frag. de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.

6. La música y la danza del cortejo del Corpus en Sevilla visto a través de la pintura

Aunque han quedado numerosas crónicas antiguas que relatan diversos aspectos de la procesión del Corpus Christi, sin embargo son pocas las fuentes pictóricas que nos puedan describir ese cortejo. Las artes plásticas han descuidado este asunto más de lo que pensamos. A pesar de que la gran pintura estaba al servicio del dogma católico, es curioso que la descripción de los festejos se haya llevado a cabo solo mediante pintores de segunda fila.

Hay en concreto dos tipos de ilustraciones que muestran afortunadamente visiones distintas de la participación de los danzantes y los músicos en el Corpus.

Por orden cronológico, la primera imagen corresponde al grabado de Jean de Courbes “Alegoría de la procesión del Corpus Christi”, para la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto (1622). En ella se describe la procesión dentro de un templo, y al fondo el bullicio de la gente en la calle. Lo que a nosotros nos interesa es ver cómo junto a un altar sobre la Virgen María hay una pequeña capilla musical, formada por dos voces masculinas llevando cada uno su correspondiente *particella*, y en medio un ministril tocando posiblemente un sacabuche. Por la colocación de este último entre los dos cantores, estaría sustituyendo posiblemente a una voz.



Fig. 6. Otro grupo de bailarines dentro de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.



Fig. 7. Desfiles de los estandartes parroquiales, frag. de la Procesión del Corpus en Sevilla (ca. 1780), sobre dibujo de 1747.

Delante de este trío, hay un grupo de cinco danzantes, precedidos a su vez por tres instrumentistas. Parece que están tocando una guitarra, una chirimía y un sacabuche, aunque no muy bien definidos por el poco espacio que disponen en la ilustración.

Llama la atención especialmente que en esa formación instrumental se encuentre una guitarra. Al ser instrumento polifónico, posiblemente sustituiría al arpa en los desfiles.

La otra fuente corresponde al siglo siguiente, tratándose de unos dibujos de 1780 copiados a su vez de otros de Nicolás de León, de 1747, titulados *Mapa del Orden con que se haze la solemne Procesión del Corpus Christi en la Santa Metropolitana y Patriarchal Yglesia de Sevilla*. En cuatro ilustraciones alargadas se observan las mismas 4 danzas que un siglo antes describió el ya aludido Adrian Elossu.

El primer grupo está encabezado por un músico que toca un flautín y el tambor, al que le siguen unos danzantes vestidos con trajes con encajes en el borde del pantalón, tocando a su vez unas castañuelas. La segunda cuadrilla forma la danza de las espadas, también acompañados por los mismos dos instrumentos. El atuendo es más sencillo y sobrio, a pesar de llevar peluca, excepto el músico. La tercera cuadrilla la constituye unos muchachos con guitarra, ataviados con suntuosos trajes de tonos claros, y cada uno con corona

y también peluca. Por último, los miembros del cuarto grupo van con vestidos sencillos, bailando al son de una chirimía, un tamboril y el repique de las castañuelas.

7. Conclusión

A pesar de que la Iglesia censuraba muchos aspectos musicales y teatrales durante el siglo XVII y los inmediatamente anteriores, lo cierto es que, en las diferentes ceremonias religiosas, en la práctica todo se cantaba y, necesariamente, se escenificaba. Las prohibiciones se fueron obviando, pero al final del siglo XVIII el género de los villancicos y del teatro breve religioso fueron desapareciendo. A esto contribuyó el cambio de Régimen, la mentalidad no tan piadosa como anteriormente, y sobre todo la progresiva desaparición de las capillas musicales, trasladándose la labor pedagógica musical paulatinamente a los conservatorios, que se fueron fundando a partir del siglo XIX.

A esa desaparición de los villancicos asociados a los maitines de las fiestas religiosas principales, se le unió lógicamente la de las publicaciones de sus letras. Hubo algunas en el siglo XIX, pero ya en un contexto diferente, asociados los villancicos ya solo a la Nochebuena.

Aunque algunas fiestas religiosas se mantienen hoy en día y se siguen viviendo con intensidad, como es el caso de la Semana Santa o el Corpus, las que se celebran en nuestro tiempo no tienen nada que ver con el enfoque y la interpretación retórica que se hacía de todas ellas. Hoy en día el Corpus se limita principalmente a la procesión. Hemos querido recordar con las páginas anteriores que en otros tiempos, esta festividad se vivía desde la madrugada anterior, con los maitines, hasta la noche siguiente, con los autos sacramentales. ¿Se podría recuperar la tradición de éstos últimos, o al menos darle más notoriedad hoy en día de la que tiene este subgénero? Es cierto que, una literatura religiosa puede estar descontextualizada en los tiempos presentes, y que por tanto nos puede costar más entrar en esos códigos. Pero por otro lado, la retórica barroca y su simbología intrínseca no dejan de ser en la actualidad interesantes, al ser algo que carecemos en nuestra sociedad tan pragmática. Nunca se conseguirá reconstruir literalmente el ambiente festivo del Corpus de tiempos pasados, pero sí al menos podríamos recuperar más autos sacramentales y por qué no, villancicos que dormitan bastantes archivos históricos.

Espacios religiosos para el rezo, el canto y la música en Sevilla y su provincia

Antonio Martín Pradas. *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

Uno de los aspectos más interesantes e inéditos del panorama artístico de Andalucía es el gran número de espacios religiosos conservados destinados al rezo, el canto y la música. Estos espacios acotados contaban con un mobiliario propio, indispensable para el desarrollo de la liturgia que, a pesar de los avatares del tiempo, han llegado hasta nuestros días en catedrales, colegiatas e iglesias parroquiales y conventuales.

En la provincia de Sevilla se contabilizaban 102 localidades que, desde el Repartimiento, contaban al menos y en función de su importancia y número de habitantes, con una o más parroquias; el auge económico a partir de la Edad Moderna, tanto de la campiña y el aljarafe como de las sierras, hizo que éstas se convirtiesen en lugares idóneos para el asentamiento de las órdenes religiosas, que contaban con el beneplácito real y de las familias nobles locales. El paso del tiempo y el cambio de mentalidad propiciaron que muchos templos cambiaran su fisionomía, mudando su piel al son de las nuevas tendencias artísticas. Para ello se sirvieron de los mejores artistas asentados en cada una de sus localidades, construyendo edificios armoniosos y bellos conjuntos decorativos para el interior de sus iglesias, entre los que se encontraba el

mobiliario destinado a los espacios para el rezo, el canto y la música, los llamados coros.

Tanto catedrales como colegiatas, parroquias y conventos han sufrido una serie de coyunturas adversas que, en muchos casos, llevó a la desaparición de la totalidad o de parte del mobiliario que conformaban estos espacios.

Nuestro objetivo es ver la evolución, sus transformaciones y desaparición en algunos casos, centrándonos en determinados ejemplos en Sevilla y su provincia, haciendo referencia a algunos conjuntos que se han conservado tal y como fueron diseñados desde su creación.

1. El auge de estos espacios: los actores

Estos espacios estaban destinados a acoger al personal eclesiástico, acompañados de cantores y, en determinadas ocasiones, de músicos. Para canónigos, curas y beneficiados era obligada la asistencia a las horas de coro, a través de las cuales recibían un estipendio económico. Esta asistencia consistía en acudir a las distintas horas establecidas, con la adecuada indumentaria y participar activamente en los oficios que se desarrollaban.

Las horas de coro son siete divididas entre diurnas y nocturnas: Maitines y Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Cada hora estaba compuesta de himnos, salmos y cánticos. Estas horas fueron variando, de tal forma que se agruparon durante el día para no interrumpir el descanso nocturno, salvo en los conventos masculino y femeninos, conservándose hoy día solo en los femeninos de clausura¹.

A lo largo de la Edad Moderna, los distintos Arzobispos se preocuparon por reglar la obligación de la asistencia al coro. Se distribuían por toda la diócesis los llamados mandatos de visita donde periódicamente y en función de las necesidades, se hacía hincapié en la forma en la que los curas y beneficiados debían de asistir al coro, así como en cuidar que no entrasen seglares y solo lo hiciesen los que tenían ese privilegio².

El coro quedaba dividido en dos partes cuyo eje central era el sitial presidencial, reservado al Vicario de la localidad, quien lo cedía al Visitador General del Arzobispado durante sus estancias en la ciudad, como el caso de

¹ NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998) 95.

² Archivo Parroquial de Santa María de Écija (AP Santa María de Écija). Libro de Cuentas de Fábrica (LCF) nº 186. Mandato de Visita nº 3 de 1656, f. 225r.
LCF nº 188. Mandato de la Visita nº 27 de 2 de junio de 1692, s/f.

Carmona, Écija, Osuna, etc. El lado derecho se reservaba a los integrantes de la Universidad de Beneficiados, distribuidos por orden de antigüedad, tras estos los vice-beneficiados, clérigos, curas, capellanes y extravagantes o clérigos forasteros; para finalizar, se colocaban los ordenados *In Sacris*, con voto de castidad y derecho a tocar los vasos sagrados³.

Hemos de anotar que para la asistencia del coro cada parroquia contaba con un personal determinado a los que se abonaba mensual o anualmente una cantidad económica: Sacristán mayor, llamado a veces Sochantre, cuidaba de los niños o mozos de coro y les enseñaba el canto llano, a la vez que se encargaba de dirigir los cantos; los Mozos de coro, número que variaba en función de las rentas de la parroquia; los mozos de canto; el tenor; el organista y en determinadas ocasiones un Maestro de capilla que se encargaba de dirigir la música de capilla que se contrataba para determinadas funciones importantes durante el año.

El sochantre, el tenor y los mozos de coro y de canto, debían situarse en el lado frontal de la sillería, junto al facistol, posiblemente divididos entre coro derecho e izquierdo. En el caso de que el espacio fuese pequeño o de sillería simple, se colocaban en el centro del coro en unos bancos⁴.

A las horas de coro también asistía el organista, encargado de dirigir y entonar los cantos litúrgicos. El Mandato de Visita nº 8 de 1692, ordena que se debe de controlar la asistencia al coro del organista: *“mando a dichos Curas y Beneficiados pongan todo cuidado en que el organista de esta iglesia asista con toda puntualidad a las horas que son de su obligación para que se celebren con el culto y solemnidad que se debe y no estando legítimamente impedido; el Sacristán mayor de la iglesia le apuntará las faltas que hiciere para que en la visita venidera se le multe a arbitrio del Señor Visitador”*⁵.

En resumen, este espacio era utilizado para el rezo, el canto y la música en las horas de coro, contando esta última con mayor presencia durante las festividades y procesiones, cuando acudía la capilla de música⁶.

³ MARTÍN PRADAS, Antonio. Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y Evolución. (Sevilla: Guadalquivir, 2004) 37.

⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁵ AP Santa María de Écija. Libro de Cuentas de Fábrica nº 189. Mandato de Visita nº 8 de 1692, s/f.

⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada. “La música en las festividades del calendario litúrgico de las parroquias de Écija”. *En Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: “Écija y la Música”*. (Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2009) 109-134.

2. La ubicación de los coros

La ubicación de los espacios corales dentro de las iglesias cuenta con variaciones a lo largo de la historia. Si bien en un principio se emula a la Jerusalén celeste, disponiendo el coro en el penúltimo tramo de la nave central, dejando tras de sí el último tramo de comunicación entre las naves y de acceso desde la puerta principal del templo. Este espacio quedará unido al presbiterio mediante la crujía, creando la *vía sacra*, acotando un espacio reservado para el clero que mantendrá al margen a los fieles. Este es el caso de las catedrales, un modelo a seguir por colegiatas y parroquias, quedando como ejemplo Santa Ana de Triana o Santa María la Mayor de Estepa. A esta ubicación se le denominó a lo largo de la historia como “el modo español”⁷.

Para los coros con esta disposición, su espacio se delimitaba mediante muros perimetrales con puertas de acceso, formando una planta rectangular abierta al presbiterio, como el caso de Santa María de la Mesa de Utrera, San Juan Bautista de Marchena, Santa Bárbara de Écija o el desaparecido de la Colegiata de Osuna, entre otros (Fig. nº 1).

En algunos casos el muro perimetral fue sustituido por cancelas de madera, fundamentalmente en parroquias que preferían contar con un coro portátil para poder reutilizar este espacio en determinadas festividades del año, como Semana Santa o Corpus Cristi. Éste es el caso del antiguo coro de Santa María la Blanca de Sevilla, el panteón ducal de la Colegiata de Osuna, Nuestra Señora de la Granada de Llerena (Badajoz) y Santa María la Blanca de La Campana. Según la tradición oral, el testero frontal del coro de San Isidoro de Sevilla se abría por la mitad, plegando ambas partes para utilizar el espacio en función de las necesidades⁸.

Estos muros permitieron la colocación de retablos y pinturas, enriqueciéndose exteriormente el conjunto coral. Aun así, la mayor atención y decoración se centraba en el trascoro, donde se colocaba un retablo de mayores proporciones a los existentes en los laterales, como por ejemplo el que aún hoy se conserva en Santa Ana de Triana y San Juan Bautista de Marchena. Hay un ejemplo curioso que al no poder contar con retablo de trascoro debido a su

⁷ POMAR, Pablo J. “La ubicación del coro en las iglesias de España. San Pío V, Felipe II y el Breve Ad hoc nos Deus Unxit”. En VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando; TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores; MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (coord.). *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2015) 87-88 y ss.

⁸ MARTÍN PRADAS, Antonio. *Sillerías de coro de Sevilla... Ob. Cit.*, p. 237.

ubicación adosado a muro de la nave central, añadieron un retablo en el interior del coro, nos referimos a San Nicolás de Bari de Sevilla.

Existe un caso en el que ante la estrechez de la iglesia unido a la gran afluencia de fieles a las funciones durante el verano, hizo que en la parroquia de Santa María de Écija los músicos se situasen fuera del coro y que se solicitase por parte del clero, que se abriesen ventanas en los muros perimetrales del coro para airear y ventilar el recinto⁹.

Con el paso del tiempo estos muros perimetrales fueron cobrando mayor importancia, macizándose desde su base para dar cobijo en su parte superior a una tribuna que lo recorría perimetralmente. En un principio se colocó sobre una de las tribunas del coro un órgano, relegando en función de la importancia de la iglesia el segundo órgano a una tribuna colocada en alto en el muro del Epístola o del Evangelio, como sucedió en la catedral y en las colegiadas o parroquias mayores. Con posterioridad, dentro del siglo XVIII, la catedral dispuso la colocación de los dos órganos sobre las tribunas laterales del coro, lo que provocó que muchas parroquias imitaran esta disposición.

Las parroquias contaban, por regla general, con un solo órgano por lo que lo elevaron en la tribuna del coro del lado de la Epístola, como el caso de la parroquia de Santiago el Mayor de Écija, o en el lado del Evangelio como Omnium Sanctorum de Sevilla y Santiago de Carmona. También hubo parroquias que contaron con dos órganos, conservándose en la actualidad los de Santa Ana de Triana¹⁰. En otros casos y ante la imposibilidad de que los muros soportasen el peso de la caja del órgano y del instrumento, se optó por crear una tribuna en el tramo correspondiente al coro de una de las naves laterales. También se dio el caso de que el órgano se situase sobre una tribuna colocada a los pies de la nave central, como se puede observar en muchas parroquias. En otros casos, a lo largo del siglo XIX y XX, con la desaparición del espacio coral, se crearon tribunas nuevas en el lugar antes mencionado, como el caso de Santiago el Mayor de Écija, San Pedro de Sevilla, etc. Otro sistema seguido por algunas parroquias fue el colocar el órgano en uno de los muros laterales de la iglesia, situación que lamentablemente se ha perdido en la

⁹ AP Santa María de Écija. LCF nº 187. Mandato de Visita nº 3 de 1672, f. 129r.

¹⁰ LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. "Contexto musical en Santa Ana". En RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo (coord.). *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, (Sevilla: Fundación Cajasol, 2016), varias páginas.

mayoría de los casos, aunque quedan ejemplos como el de San Martín en Sevilla y el de San Juan Evangelista de Écija.

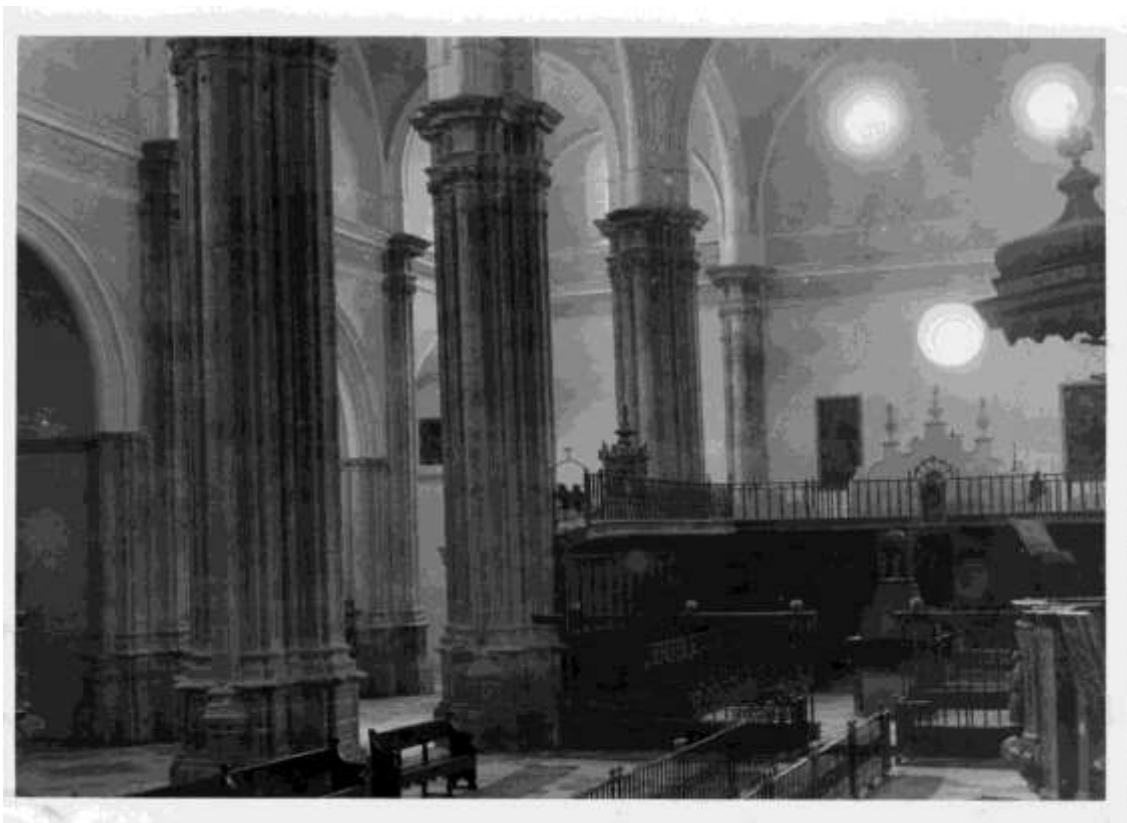


Fig. 1. Espacio coral desaparecido de la Colegiata de Osuna. Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Fotografía: José María González-Nandín y Paul, 23 de julio de 1960. Registro nº 1-4-16.

Otra ubicación del espacio coral fue en la cabecera o ábside de las iglesias. Surge tras el Concilio de Trento en catedrales, disponiendo la sillería de coro abierta en semicírculo al altar, con monumental tabernáculo, colocando la silla episcopal exenta en el lado del Evangelio¹¹. Uno de los primeros ejemplos conocidos en España es el de la catedral de León, aunque con poco éxito. Esta disposición se desarrolló a partir de mediados del siglo XVIII en iglesias de nueva construcción tras el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. En su idea se trata de emular la Basílica de San Juan de Letrán de Roma y contamos con varios ejemplos como Santa María de Écija, con reutilización de la antigua sillería en el presbiterio; San Ildefonso en Sevilla, Santa María Magdalena de Arahál; Santa Cruz de Sevilla o el antiguo convento del Espíritu Santo de la Orden de Clérigos Menores. Esta ubicación llevó a colocar el órgano, sobre o junto al coro, en una tribuna en el lado del Evangelio,

¹¹ NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Teoría del coro en...* Ob. Cit.,, p. 75.

como sucedió en Santa María de Écija o con el desaparecido órgano de San Ildefonso de Sevilla.



Fig. 2. Partes de la sillería de coro distribuidas por el presbiterio. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación de El Pedroso. Fotografía: Antonio Martín Pradas (AMP).

A lo largo del siglo XVIII, se va a dar en el Arzobispado hispalense un periodo de reformas arquitectónicas. Por un lado, las transformaciones estilísticas y la construcción de nuevos templos va a desembocar en que otras parroquias y conventos quieran aspirar a compararse e incluso superar a la nueva iglesia construida en sus inmediaciones¹². Por otro lado, hemos de tener presente el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, excusa perfecta para poder llevar a cabo una reforma integral o el derribo completo para proyectar una nueva construcción siguiendo los nuevos cánones artísticos del barroco clasicista. Por último, hay que tener en cuenta el crecimiento de la población, que pronto inundará las naves de las parroquias, observándose que el coro ocupaba un espacio que estorbaba al pueblo, de ahí que en las reformas y nuevas construcciones se traslade este espacio a los pies de la nave central del templo, creando un coro bajo que alojase la sillería y en el coro alto se

¹² NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco. “Los coros y Antonio de Figueroa”. En VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando; TEJEIRA PABLOS, M^a Dolores; MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (coord.). *Choir Stalls...*, 383-384.

situaría el órgano. Contamos con numerosos como San Nicolás de Bari, San Lorenzo, San Bernardo, San Roque, Los Venerables y San Vicente de Sevilla, Santa María de las Nieves de Olivares, Santa María del Alcor del Viso del Alcor, San Pedro de Carmona, Santa Cruz en Jerusalén de Écija, Nuestra Señora de Consolación de El Coronil, Santa María la Blanca de Los Palacios o San Pedro de Peñaflor, por citar algunos.

Para las funciones se colocaba, a los pies de la nave central, un coro formado por bancos y un facistol al centro para llevar a cabo festividades litúrgicas, formalizando desde el Arzobispado una normativa.

En el Archivo de la Catedral de Sevilla se conserva un libro de fábrica que contiene 23 croquis realizados a tintas y aguadas de colores llamativos. En estas planimetrías se estructura la disposición y colocación de los exchors, refiriéndose en su mayor parte a la distribución de estos elementos en la catedral y sus capillas, aunque contamos con algunos croquis que pueden relacionarse con iglesias parroquiales de la ciudad como son San Marcos, Colegiata de El Salvador, San Isidoro y el convento de San Francisco; también se incluye uno de la iglesia de San Sebastián de Carmona¹³.

Esta idea será la que se llevará a la práctica durante las restauraciones realizadas desde mediados y finales del siglo XX en iglesias como Santiago el Mayor de Écija o San Vicente de Sevilla.

Tras el Concilio Vaticano II, el coro se mira desde la perspectiva de un mobiliario antiguo y sin uso, por lo que inconscientemente se fomenta la desaparición de estos espacios en las iglesias. De ahí que en la construcción de nuevos templos, no se destine un espacio para el coro salvo en algunos casos en los que se coloca un balcón grande a modo de coro alto donde se sitúa el órgano, como las Basílicas del Gran Poder y de la Macarena de Sevilla, desapareciendo este espacio en las parroquias construidas en los barrios de nueva creación de la periferia de la ciudad.

3. Conventos masculinos y femeninos, situación y pauta

Hemos de tener en cuenta que tanto las iglesias de los monasterios y conventos masculinos y femeninos no estaban ideadas para acoger a un elevado número de fieles, ya que su función era la de satisfacer las necesidades

¹³ LUNA FERNÁNDEZ-ARAMBURU, Rocío y SERRANO BARBERÁN, Concepción. *Planos y dibujos del Archivo de la catedral de Sevilla (siglos XVI-XX)*. (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986) 113-114, 201-205.

propias de la comunidad. Por ello sus templos no siguen el esquema ideado para catedrales, colegiatas y parroquias, adquiriendo espacios propios que facilitasen el acceso para el rezo en comunidad durante las horas canónicas.

Los conventos masculinos suelen tener un desarrollo espacial y arquitectónico más grande que los femeninos, disponiendo el coro o los coros a los pies de la iglesia con división en, coro alto para el invierno y coro bajo para el verano, como por ejemplo Nuestra Señora de la Merced de Écija o el desaparecido monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla. En algunas ocasiones solo se contaba con un coro alto como los Terceros, San Pablo, Capuchinos, Casa grande de la Merced, La Trinidad, San Buenaventura, o San Pablo y Santo Domingo de Écija, El Carmen calzado de Osuna y Écija, Santuario de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas o el Santuario de Consolación de Utrera. En otras ocasiones solo se disponía un coro bajo como el caso de San Isidoro del Campo en Santiponce o la Cartuja de Santa María de las Cuevas y la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Cazalla de la Sierra.

Dentro de las órdenes encontramos una excepción; nos referimos a la Compañía de Jesús. Éstos en su arquitectura jesuítica, colocaban el coro en alto, carente de mobiliario, con la salvedad de un órgano. En él se disponían los cantores y músicos, ya que en sus constituciones la orden renunciaba a las horas de coro a cambio de enseñar y educar a la población a través de su sistema de estudio, la “Ratio studiorum”. Esta disposición la podemos observar en la Anunciación y en San Luis de los Franceses en Sevilla, San Ignacio de Morón, San Teodomiro de Carmona, San Carlos El Real de Osuna y en general en todas las iglesias jesuíticas.

Los cenobios femeninos se centran fundamentalmente en la clausura bajo el lema “*oro et laboro*”. Suelen ser iglesias de una nave con la disposición de los coros a los pies, como Santa Inés del Valle de Écija, Santa Clara, San Clemente, Santa María de Jesús, Madre de Dios, Santa Rosalía o Santa Paula de Sevilla. En ocasiones debido a la imposibilidad espacial, alguno de ellos se situaba en una sala anexa al presbiterio, concretamente en el lado de la Epístola, acotado por una reja de hierro, como es el caso de las Teresas de Sevilla y de Écija o Encarnación de Osuna. También contamos con ejemplos en el lado del Evangelio como el desaparecido convento de las Monjas Blancas de Écija, Santa Isabel y Santa Rosalía de Sevilla.

Hubo conventos masculinos que dotaron a sus coros bajos de reja como fueron los Jerónimos y dominicos; en cambio otros, como los Cartujos en Santa

María de las Cuevas de Sevilla y en la Inmaculada Concepción de Cazalla de la Sierra, la colocaron a los pies de su iglesia para acotar un pequeño espacio reservado a los fieles, cuya participación era mínima.

Tanto los conventos masculinos como los femeninos nunca contaron con crujía puesto que no era necesaria para el desarrollo de sus cultos, además de ser un elemento característico de las catedrales, colegiadas y parroquias.

Respecto a los conventos masculinos, éstos optaron por colocar el órgano inmediato al coro alto, sobre tribunas laterales, independientemente en el muro del lado de la Epístola o del Evangelio, por ejemplo San Pablo de Sevilla cuenta con uno en cada lado, mientras que los Terceros solo en el lado del Evangelio¹⁴.

Los conventos femeninos situaron sus órganos por regla general en el interior del coro bajo, indistintamente en uno de sus muros laterales como Santa Inés y Santa Paula de Sevilla y Santa Florentina de Écija, mientras otros conventos lo colocaron en el coro alto como Santa María de Jesús en Sevilla.

4. El mobiliario

Independientemente de su ubicación, el espacio coral cuenta con una serie de objetos muebles que fueron adaptados a las crecientes necesidades del culto, haciéndose imprescindibles para el canto y la música durante el desarrollo de los cultos divinos.

En primer lugar la sillería, que se adaptaba perfectamente a los muros perimetrales del interior del coro, cuya misión era la de alojar al clero para el canto en salmodia coral o antifonal, a dos coros. La sillería, en función del rango y del número de asistentes a las horas de coro, se disponía en uno o dos cuerpos. Por regla general las sillerías dobles se destinaban a las catedrales y a aquellas parroquias que ostentaban en su título el apelativo de *Mayor*. En las ciudades más importantes del Arzobispado se han conservado sillerías en parroquias con estas características como el caso de Santa María de la Mesa de Utrera, San Juan Bautista de Marchena, Santa María de Carmona, Santa Cruz en Jerusalén de Écija o Santa Ana de Sevilla. También estos conjuntos de dobles siales se dieron en los conventos masculinos como los de San Pablo, San Buenaventura y Clérigos de Menores en Sevilla o el Carmen de Osuna, y femeninos como Madre de Dios de Sevilla.

¹⁴ CABEZAS GARCÍA, Álvaro y LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Notas sobre cajas de órganos en la Sevilla del siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, nº 276-272, 2005, p. 206.

Otro tipo de asientos de coro fueron los llamados *escaños*, consistentes en una serie de siales, unidos o separados, que configuraban los asientos destinados al clero en los espacios corales. Por regla general su configuración era muy simple, contando algunos de ellos con respaldos, en función de la economía de la parroquia. Este sistema de asientos se encontraba en funcionamiento en muchas parroquias a finales del siglo XVI y principios del XVII.

Debido a que las sillerías se realizaron en cada templo en un momento determinado y para un número concreto de personas, con el paso del tiempo el número de asistentes fue creciendo, viéndose la parroquia imposibilitada económica y espacialmente para aumentar el conjunto coral, por lo que esta carencia fue suplida con la colocación de una serie de bancos dentro y fuera del coro, bancos que fueron colocados en torno al facistol. Tenemos claros ejemplos como los bancos del coro de Santiago el Mayor de Écija.

En el centro del coro se situaba el facistol, elemento que encontramos tanto en catedrales como en colegiatas, parroquias y conventos, llegando en algunos casos a estar dorado y policromado como la Encarnación de Osuna o Santa María de la Asunción, San Juan Bautista y Santa Inés del Valle de Écija. El tamaño del facistol varía en función de las proporciones del coro, ya que su misión era la colocación en sus frentes de los grandes libros de canto, para que los asistentes al coro siguieran la música pautada que contenían. En cuanto a la tipología, el más extendido es aquel que sostiene el cuerpo troncopiramidal giratorio mediante un mástil como el de la Encarnación de Sevilla, San Isidoro del Campo en Santiponce, San Bartolomé, San Vicente, San Esteban, y el de mayor tamaño situado en el coro alto de San Pablo de Sevilla. Otro tipo de facistol es el que, bajo el remate troncopiramidal, tienen en su base un cuerpo de cuatro frentes a modo de cajón utilizado para guardar los cantorales. Este tipo es el denominado catedralicio con ejemplos en la Catedral de Sevilla, Santiago el Mayor de Écija, Santa Clara de Sevilla o la Colegiata de Osuna. A esta tipología hay que añadir un facistol de dos frentes como el de Santa Florentina de Écija y el de Capuchinos de Sevilla, este último de grandes dimensiones. Por último, otro tipo común en algunas parroquias fue un facistol de un solo frente, relegando su parte inferior rectangular y profusamente decorado para guardar los libros de coro, como el caso de Santa Cruz en Jerusalén y Santa María de Écija, o la Colegiata del Divino Salvador de Sevilla. Por regla general cada coro tenía un único facistol, aunque hubo catedrales que

contaron con dos. Hemos de incidir que los facistoles de los conventos femeninos son de menor tamaño que los del resto de las iglesias.

Junto al facistol se colocaba la atrilera, muchas de ellas desaparecidas, para leer los salmos o las Pasiones, aunque en algunos casos han sido reutilizadas y colocadas en el presbiterio. Se conservan ejemplos como el de Santa Bárbara y Santa María, ambas de Écija.

Otro elemento indispensable eran los libros de coro, de los que hemos encontrado referencias documentales en todas las parroquias, contando la catedral con un elevado número de ellos, acompañados de los punteros de hierro para dirigir la lectura. En Santa María de la Asunción de Écija se custodian 19 libros de coro en buen estado de conservación¹⁵. Podemos indicar que en una habitación anexa al coro alto de la actual iglesia de la Magdalena, antiguo convento de San Pablo, se almacena un elevado número de cantorales, de los que solo se conservan sus pastas de madera forradas de piel con guarniciones.

En uno de los laterales del coro, se colocaba la tablilla del *Hic est Chorus*, para indicar el inicio del canto antifonal durante los oficios semanales, colocación que alternaba cada semana, canto dirigido por el/la ecdomadario/a. Muchas de estas tablillas no se han conservado, debido tal vez a la belleza de sus formas y a su tamaño manejable, siendo objeto de hurtos y ventas. Podemos enumerar la Catedral, San Buenaventura, Espíritu Santo, San Pablo (en la actualidad en el Convento de Almagro), San Lorenzo, Madre de Dios, Santo Ángel, todas en Sevilla, La Encarnación de Osuna; Santa María, San Juan Bautista, Santiago el Mayor y Santa Inés del Valle de Écija. Otro ejemplo particular es colocar el *Hic est Chorus* dentro de una cartela realizada con yeserías policromadas como es el caso del convento de la Merced de Écija y la actual Santa Cruz de Sevilla.

¹⁵ GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa. “Libros de coro en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Écija”. *En Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: “Écija y la Música”*. (Écija: Asociación de Amigos de Écija, 2009) 69-86.



Fig. 3. Sillería del coro alto del convento de la Concepción de Carmona, proceso de deterioro muy avanzado por el abandono paulatino. (AMP).

Por último, el conjunto quedaba completo con los tintinábulos o campanilleros del coro, utilizados para llamar a los asistentes al coro y avisar de los toques de campanas al campanero para la torre o espadaña. Por regla general cada coro contaba con dos, aunque en las fuentes documentales consultadas se da la existencia de un único tintinábulo en algunas parroquias. Existen ejemplos como los de San Nicolás de Bari, realizados en madera tallada y dorada, San Bartolomé, realizados en forja, San Lorenzo o los desaparecidos de San Vicente. Debido a la paulatina desaparición de los espacios corales a lo largo de los siglos XIX y XX, los tintinábulos fueron recolocados a ambos lados del presbiterio, como elementos puramente decorativos, este caso los encontramos en *Omnium Sanctorum* de Sevilla.

Los conventos femeninos colocaron los tintinábulos, por regla general, en el cancel del coro alto o sobre éste, como el caso de San Clemente, Espíritu Santo o Santa Paula de Sevilla.



Fig. 4. Nueva sillería de coro del convento de Santa Florentina de Écija, (AMP).



Fig. 5. Nuevo espacio para el culto. Coro de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana. Fotografía realizada en marzo de 2019, (AMP).

5. Desaparición y transformaciones

Con esta visión de los elementos muebles que conforman los coros, intentamos mostrar que los espacios religiosos contaban con un patrimonio indivisible realizados por y para la función específica del coro, la música, el canto y el rezo. Objetos muebles que, sacados de su contexto, no dejan de ser meros objetos museables y que durante un tiempo tuvieron gran importancia en el desarrollo musical. Debido a los avatares sociopolíticos que han jalonado los dos últimos siglos de nuestra historia, unido a la pérdida de la funcionalidad y una nefasta lectura del Concilio Vaticano II se inició, no solo un proceso de desmantelamiento y/o mutilación de los coros, sino también la dispersión de su mobiliario, unas veces reciclados en objetos litúrgicos diversos y otras como piezas muy cotizadas por los anticuarios. Pongamos el ejemplo del ambón y mesa de altar creados con restos de la sillería de coro de San Vicente de Sevilla, tras su traslado desde los pies de la nave central a ambos lados del presbiterio¹⁶.

Con la desaparición de los coros en las catedrales Pedro Navascués denunciaba ya en 1998 que *“Se destruye la nobleza y organización de un espacio que, como tal, forma parte también de lo que llamamos patrimonio cultural”*¹⁷. Además los templos, concebidos con una distribución y organización interna, altar-crucero-coro, al perder los coros situados en la nave central, se ven como iglesias más grandes y diáfanas, en las que se ha roto ese juego espacial de rodear el coro para ir descubriendo poco a poco la grandiosidad de las naves laterales y el gran retablo mayor del presbiterio. Este recorrido ha sido sustituido por una visión lineal desde la puerta de ingreso, situada por lo general a los pies de la iglesia. Este ha sido el caso de la Colegiata de Osuna, San Gil de Écija, Nuestra Señora de Consolación de El Pedroso (Lám. nº 2), o Santa María La Blanca de La Campana.

Los motivos de la desaparición de estos espacios son variados. En cuanto a las parroquias, no todas han conservado sus sillerías y parte de su mobiliario coral: algunas de ellas se renovaron con la llegada del Barroco, otras fueron readaptadas y transformadas debido a reformas arquitectónicas llevadas a cabo tras el terremoto del 1 de noviembre de 1755, o se hicieron nuevas a lo largo del XIX y XX. Otras desaparecieron, algunas de ellas fueron destruidas,

¹⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio. “La sillería de coro de la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 15, 2002, p. 411.

¹⁷ NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Teoría del coro en...* Ob. Cit., p. 23.

bien durante la invasión francesa, bien por el anticlericalismo del siglo XIX y la influencia de la Revolución Gloriosa de 1868. Por último, ya en el siglo XX las coyunturas políticas provocaron incendios en determinados edificios religiosos, como los desencadenados en 1932 y la noche del 18 de julio de 1936. Desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, a la hora de restaurar algunas iglesias se ha mal entendido el concepto del paso del tiempo y el Arte. Todo edificio es el resultado de una serie de añadidos en función del gusto estético imperante en cada momento, por lo que suprimir todo vestigio barroco o neoclásico de una iglesia gótico mudéjar, es un atentado contra el Patrimonio cultural, centrando la recuperación del mudéjar como único estilo válido para determinados arquitectos.

La desaparición de este mobiliario litúrgico ha sido especialmente acuciante en los conventos masculinos y femeninos, que sufrieron el yugo de la exclaustación durante el siglo XIX. La mayoría de estas órdenes se vieron obligadas a replegarse a otras comunidades, dejando tras de sí una larga labor emprendida desde su fundación. En muchos casos las sillerías fueron cedidas, vendidas, abandonadas y algunas con suerte fueron trasladadas.

A continuación vamos a enumerar los motivos que llevaron a la transformación o desaparición de estos espacios:

1.- Debido al cambio de gusto estilístico. Es común a la hora de revisar los libros de cuentas de fábrica de las parroquias, encontrar que con la llegada del siglo XVII se proponga la renovación del mobiliario coral, debido al continuo uso y a su mal estado de conservación. Por ello encontramos el encargo y construcción de nuevas sillerías de coro como el caso de San Vicente de Sevilla, la Magdalena de Arahal, Santa Cruz en Jerusalén y Santa Bárbara de Écija, o la desaparecida de San Miguel de Sevilla, entre otras.

2.- Reformas arquitectónicas o construcción de nuevos edificios. Muchos templos de la diócesis sevillana se vieron afectados por el terremoto de 1755, por lo que algunos de ellos fueron derribados para ser construidos de nueva planta, donde al coro se les dio una nueva ubicación. Esto sucedió con Santa Cruz en Jerusalén y Santa María de Écija; San Ildefonso y Santa Cruz de Sevilla.

3.- A lo largo de la historia se han producido incendios fortuitos que llevaron a la desaparición del mobiliario, como el caso de Santa Inés del Valle de Écija o Santiago de la Espada y Santa Marina de Sevilla. Estos incendios provocaron en algunos casos la construcción de nuevo mobiliario para el coro.

4.- Supresión de templos durante la Invasión francesa para la creación de plazas, como fue el caso de Santa Cruz y la Magdalena en Sevilla. También algunos de los conventos fueron convertidos en cuarteles para las tropas, lo que llevó al expolio y desaparición de este tipo de mobiliario como el caso de los Capuchinos y la Trinidad de Sevilla.

5.- Los sucesivos procesos desamortizaciones del siglo XIX provocaron que se suprimiesen muchos conventos tanto masculinos como femeninos, como sucedió con la Casa grande del Carmen; San Francisco el Grande, Las Vírgenes, San Agustín, Casa Grande de la Merced, todos ellos en Sevilla, la Victoria de Estepa o San Agustín de Écija.

6.- La Revolución 1868, llamada La Gloriosa, provocó que se desamortizaran algunas iglesias como fue el caso de Santa Lucía, Las Dueñas o San Miguel de Sevilla.

7.- A finales del siglo XIX y principios del XX se llevó a cabo la restauración de algunas órdenes religiosas, siéndoles devuelto algunos de sus templos. En algunos casos se les entregó el mobiliario coral que existía en alguno de sus antiguos conventos para ubicarlos en los nuevos que se les había concedido como fue el caso de la sillería de coro del convento del Carmen calzado de Écija, que pasó a formar parte del mobiliario litúrgico del convento del Carmen de Osuna en 1939-1940¹⁸. Los dominicos se trasladaron a Almagro y con ellos, la sillería de coro del monasterio de San Pablo desde Sevilla hasta la nueva sede de la Orden, el convento de la Asunción de Calatrava¹⁹. También podemos incluir en este apartado la sillería de coro de los Mercedarios de Osuna, que fue cedida a la iglesia mercedaria de Valdelagrana (Cádiz)²⁰.

8.- Los inicios de la Guerra Civil provocaron una serie de atentados contra este tipo de patrimonio. Por ejemplo en 1932 fue destruida pasto de las llamas la iglesia parroquial de la Purísima Concepción de Gerena. En Sevilla en 1936 prendieron fuego a iglesias y conventos²¹ como el caso de San Gil, Omnium

¹⁸ MARTÍN PRADAS, Antonio. *Sillerías de coro en parroquias y conventos ecijanos*. (Écija: Gráficas Sol, 1993) 133.

¹⁹ PINO PUERTO, Francisco. "El coro del monasterio dominico de San Pablo de Sevilla". En VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando; TEJEIRA PABLOS, M^a Dolores; MULLER, Welleda y BILLIET, Frédéric (coord.). *Choir Stalls...*, p. 366-368.

²⁰ ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. "Una cuestión de estética barroca en Osuna". *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* nº 12, 2010, p. 82.

²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. (Sevilla: Imprenta de la Gavidia, 1937). Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000226353&page=1> (Consulta realizada el 11 de junio de 2019).

Sanctorum, San Juan de la Palma, San Marcos, San Román, San Roque, San Bernardo, Mercedarias y Salesas. En la provincia, algunas iglesias se vieron afectadas como la Asunción de Cantillana, San Sebastián y Santiago de Alcalá de Guadaíra o Nuestra Señora de las Virtudes de la Puebla de Cazalla.

9.- Las medidas tomadas a partir del Concilio Vaticano II, que llevó a la desaparición de parte del mobiliario litúrgico por pérdida de uso. Así, las nuevas restauraciones ejecutadas durante la segunda mitad del siglo XX trajeron consigo el desmonte de los coros como sucedió en la Colegiata de Osuna, San Gil de Écija, Consolación de El Pedroso, Santa María la Blanca de La Campana, San Vicente, El Divino Salvador, San Isidoro, San Andrés y San Román de Sevilla. En algunos casos estas sillerías fueron vendidas a anticuarios, quienes hacían de intermediarios entre la parroquia y la institución que la compraba, como el caso de Santiago el Mayor de Écija, San Isidoro y San Román de Sevilla o el Convento de la Victoria de Estepa.

10.- Reagrupación de conventos, traslados de una ciudad a otra o en la misma ciudad. Debido a la falta de vocaciones los conventos femeninos han visto mermado el número de religiosas, por lo que en algunos casos se ha recurrido a reagrupar a las monjas en otro convento cercano a su localidad. Esto lo encontramos en las clarisas de Osuna que fueron trasladadas al convento de Santa Inés del Valle de Écija; Las Teresas de Écija, reagrupadas con las Teresas de Sevilla o Las Marroquíes de Écija de la orden de Franciscanas Concepcionistas, trasladadas al convento de la Concepción de Osuna, provocando con ello la migración del mobiliario coral.

11.- Necesidades de espacios dentro de las parroquias. Presiones de Hermandades. Desde mediados y hasta finales del siglo XX, la mayor presión para la pérdida de este espacio proviene de las hermandades de penitencia. El párroco de San Isidoro de Sevilla nos comentó que uno de los grandes motivos por el que se llevó a cabo la supresión del coro en la década de 1960, fue para que los pasos de la Hermandad de las tres Caídas y Nuestra Señora de Loreto se pudiesen disponer mejor en las naves. Esto también sucedió en la iglesia de San Gil de Écija, aunque en este caso la sillería no fue vendida, sino que se ha conservado en una dependencia interior, siguiendo el modelo de la Colegiata de Osuna. Por último recordar que la sillería de coro de Santiago de Sevilla fue desmantelada para almacenar el paso de misterio de la Hermandad del Beso de Judas.

12.- El abandono y la desidia es otro motivo que lleva al deterioro y en ocasiones a la desaparición de estos espacios. Pongamos como ejemplo el coro alto del Santuario de Consolación de Utrera; Santa Clara de Sevilla, coro alto; Concepción de Carmona (Lám. nº 3) o la Merced de Écija.

13.- Por fin llega la luz. Muchas comunidades religiosas que sufrieron coyunturas adversas en las que perdieron el mobiliario de sus espacios corales, dieron el paso para encargar un nuevo mobiliario con el que poder llevar a cabo sus horas de coro y de rezo. Este es el caso de los conventos de Santa Florentina y las Marroquíes de Écija (Lám. nº 4), las Salesas, Santo Tomás de Aquino de Sevilla y otro ejemplo curioso, la parroquia de San Martín de Sevilla, con la construcción de unos bancos corridos que recuerdan en sus respaldos a sitaliales.

14.- Creación de nuevos espacios culturales. En estos últimos años hemos asistido a la sacralización del espacio coral, llegándose incluso en algunas iglesias a decir misa en su interior. Para ello se ha colocado una imagen en el centro del testero frontal del coro. Este caso lo hemos encontrado en San Nicolás de Bari, San Lorenzo y Santa Ana de Triana (Lám. nº 5), todas de Sevilla.

Órganos y espacio sonoro en el siglo XVIII sevillano

Pedro Luengo. *Universidad de Sevilla*

Las publicaciones sobre la construcción de órganos en el siglo XVIII en Andalucía se han multiplicado en las últimas décadas gracias a los trabajos de Ayarra¹, Cea² o Justo³ por citar algunos, ofreciendo un panorama general con muchas posibilidades. El interés principal ha sido catalogarlos y esclarecer mediante investigación de archivo sus procesos constructivos. Similar aproximación se ha dado cuando se trataba de trabajos de documentación para abordar recientes restauraciones⁴. Estos esfuerzos ofrecen una base de conocimiento crucial para abordar otras cuestiones. Por el contrario, menos interés ha recibido la relación de estos mismos órganos con los espacios religiosos para los que fueron diseñados, con la excepción de algunas primeras aproximaciones por parte de Bonet⁵, Jambou⁶ y De la Lama⁷. Efectivamente, tanto los contratos como los tratados, bien versaran sobre composición o de

¹ AYARRA JARNE, José Enrique (coord.). *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. (Granada: Junta de Andalucía, 1998).

² CEA GALÁN, Andrés. “Órganos en las iglesias y conventos de Écija: Análisis y estado actual de conservación”. *Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. (Écija: Asociación de los Amigos de Écija, 2009) 45-57.

³ JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y OJEDA BARRERA, Alfonso. “Órganos, organeros y organistas en la iglesia de Santa María de Carmona (1507-1743)”. *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 155-176.

⁴ CEA GALÁN, Andrés; LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro Manuel y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *La música espirada. Los órganos barrocos*. (Granada: Junta de Andalucía, 2009).

⁵ BONET CORREA, Antonio. “La evolución de la caja de órgano en España y Portugal”, En BONET CORREA, Antonio (Coord.). *El órgano español*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1984) 248 y ss.

⁶ JAMBOU, Louis. *La evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) 94-98.

⁷ DE LA LAMA, Jesús Ángel. *El órgano en Valladolid y su provincia: catalogación y estudio* (Valladolid: Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1982) 36.

arquitectura, suelen ser esquivos al profundizar en este particular, aunque su importancia queda manifiesta en ejemplos como el Bedós de Celles o sus reinterpretaciones andaluzas⁸. En este sentido han sido los edificios los que han sido estudiados por sus características acústicas, tanto con mediciones *in situ* como a través de recientes simulaciones por ordenador⁹. Por otra parte, en Italia se han iniciado los trabajos sobre espacios arquitectónicos y música, aunque subrayando el plano teórico¹⁰. Estos dos campos deben ponerse en relación para entender mejor la producción musical para un espacio arquitectónico, y valorar debidamente las pretensiones de los arquitectos, organeros y promotores originales del edificio, aunque resulte obvio que las conclusiones de todos estos artistas fueron siempre resultado de la intuición y no tanto de las mediciones a las que se tienen acceso hoy día.

En esta línea, este trabajo pretende establecer de forma preliminar una relación entre el tamaño de los órganos construidos para iglesias de la actual provincia de Sevilla durante el siglo XVIII y el espacio interior de los edificios. De forma preliminar se han podido establecer dos fases diferenciadas, así como una diferencia entre lo que ocurría en la provincia y lo habitual en la capital. También, como consecuencia de las conclusiones alcanzadas en el capítulo anterior sobre la Catedral de Sevilla, se planteará una hipótesis sobre la ubicación de otros músicos y cómo pudieron afectar a la presión sonora general.

Para llevar a cabo esta aproximación se han tomado como referencia los instrumentos incorporados por Ayarra en la catalogación de órganos de la provincia, a los que se han sumado los instrumentos perdidos o no realizados

⁸ “Après être convenu avec lui de la qualité de l’orgue, selon la grandeur de l’Eglise, la disposition du lieu, & la dépense qu’on veut y faire; il en dressera le devis” [“Después de haber convenido con él [organero] la cualidad del órgano, según el tamaño de la iglesia, la disposición del local y el gasto que se quiera hará el presupuesto”]. BEDOS DE CELLES, François. *L’art du facteur d’orgue*. (Paris: Dom Bedos, 1766). El conocimiento de esta importante fuente francesa en la organería andaluza queda mostrada por su utilización en las *Cartas instructivas sobre los órganos* de Fernando Antonio de Madrid, publicadas en Jaén en 1790. CEA GALÁN, Andrés; LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro Manuel; MORENO DE SOTO, Pedro Jaime. *La música espirada...*, p. 23.

⁹ SENDRA SALAS, Juan J. y NAVARRO CASAS, Jaime. *La Evolución de las condiciones acústicas en las iglesias: del paleocristiano al tardobarroco*. (Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1997); NAVARRO CASAS, Jaime; SENDRA SALAS, Juan José y ZAMARREÑO GARCÍA, Teófilo. *La acústica de las iglesias gótico-mudejares de Sevilla*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999); ZAMARREÑO GARCÍA, Teófilo, SENDRA SALAS, Juan Jose, GIRÓN BORRERO, Sara, GALINDO DEL POZO, Miguel, SUÁREZ MEDINA, Rafael. “Investigación Acústica y Recuperación del Patrimonio Arquitectónico de las Catedrales Andaluzas”. *El Patrimonio Cultural y Natural como Motor de Desarrollo: Investigación e Innovación*. (Sevilla: UNIA, 2012) 2454-2470; ALONSO CARRILLO, Alicia, SUÁREZ MEDINA, Rafael, SENDRA SALAS, Juan Jose. “The Acoustics of the Choir in Spanish Cathedrals”. *Acoustics*, Vol. 1, 2018, pp. 35-46.

¹⁰ AMENDOLAGINE, Francesco. *Le architetture di Orfeo. Musica e architettura tra Cinquecento e Settecento*. (Milán: Giampiero Casagrande editore, 2011).

finalmente, conocidos gracias a la documentación de archivo. De cada instrumento se han contabilizado el número de hileras previstas en la mano izquierda, confiando en que los cambios que pudiera recibir el instrumento durante los últimos dos siglos pudieran afectar menos al secreto. En algunos casos la información proveída por Ayarra no es detallada, como en el caso de los Llenos, que han sido considerados de forma general en este estudio como de tres hileras. Es cierto que en algunos casos resulta poco probable que se accionen todos los registros a la vez, lo que llevaría aparejado un importante consumo de aire, pero se ha preferido comparar los datos sin esta variable. Sólo una corneta de mano izquierda, que se considera claramente un registro solista, ha sido eliminada de la contabilización. Se han eliminado de la lista aquellos instrumentos de los que existen indicios de que procedían de otros espacios. Estos datos se han cruzado con el espacio interior de cada uno de los templos, aunque no se trata de una medición exacta. Por último, se ha tenido en cuenta la ubicación original de los instrumentos. Tras obtener estos resultados, se ha llevado a cabo una estimación sobre la evolución de la presión sonora habitual de cada fase, así como las posibles implicaciones del cambio de ubicación, partiendo de estudios realizados¹¹.

La comparación de los datos ofrece resultados homogéneos, aunque no cumplen un patrón en la totalidad de los casos. Esto puede deberse a que existen algunas variables que no son siempre fáciles de controlar. En primer lugar, se encuentran las diferencias de capacidad presupuestaria entre las diferentes fábricas, que podían potenciar un proyecto más que otros. El conocimiento del organista responsable, así como las particularidades del organero podían afectar en el resultado final, como el propio Madrid apunta en su tratado. Por último, hay que tener en cuenta que la información sobre la historia de los instrumentos es limitada, siendo habituales los traslados, ampliaciones, o reducciones, que afectarían a los resultados de este estudio. Con todo esto, se considera que los resultados obtenidos pueden apuntar hacia un patrón suficientemente homogéneo.

¹¹ Para valorar acústicamente el instrumento se ha tomado como modelo los trabajos de HARRISON J. M. y THOMPSON-ALLEN N. "Constancy of loudness of pipe organ sounds at different locations in an auditorium". *Journal of Acousting Society Am*, 108(1), 2000, pp. 389-399; así como el de BRAASCH, Jonas. "Acoustical measurements of expression devices in pipe organs". *Journal of Acoustic Society of America* 123 (3), 2008, pp. 1683-1693.

1. Iglesias en Sevilla en el siglo XVIII

La mayor parte de los órganos estudiados fueron ubicados en iglesias construidas con mucha antelación, pero resulta significativa una mínima aproximación a las nuevas propuestas arquitectónicas desarrolladas en el arzobispado durante este siglo¹². También es importante tener en cuenta cómo se organizaba la música, incluso visualmente, dentro de estos edificios¹³. Entre las iglesias construidas en la capital pueden seleccionarse la de Nuestra Señora de la O (1702), la del antiguo convento de San Pablo (1709), la Colegial del Divino Salvador (1712)¹⁴, el Colegio-Seminario de San Telmo (1736 y siguientes), San Luis de los Franceses (1730), San Nicolás (1758), la iglesia de San Roque (1764), la Capilla de San José (1766), San Jacinto (1775), San Bernardo (1786), San Bartolomé (1796) y Santa Cruz (1800), por citar algunas de las más significativas. Cabe subrayar que la mayoría de estos ejemplos contarían con un órgano en pocas décadas. Esta actividad constructiva se sintió también en otras localidades del arzobispado con ejemplos como las iglesias de Umbrete (1735), La Palma del Condado (1776), San Juan Bautista de Las Cabezas de San Juan (1777), Moguer (1783), Aznalcollar (1791), La Campana (1795) o Peñaflor (1801), aunque aquí la construcción de instrumentos fue más lenta. Como ya indicara Sancho Corbacho, en estos ejemplos puede observarse por un lado como se “llega a un tipo [de planta] uniforme, la rectangular de cruz latina de una nave o tres”¹⁵. Más adelante, según llegaban las décadas finales del siglo, la planta tiende a unificarse en un rectángulo que comprende las tres naves y el crucero, cubiertas por bóvedas de cañón, elípticas o circulares¹⁶. También en este momento los habituales pilares

¹² Un estudio clásico sobre el tema es SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. (Madrid: CSIC, 1984); o el más clásico SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana*. (Madrid: CSIC, 1984) (1ª impresión 1952). Otros trabajos más recientes han abordado edificios o arquitectos concretos con mayor profundidad, con ejemplos como San Luis de los Franceses, la familia Figueroa, o fuentes de archivo o periodos concretos. Cfr. HERRERA GARCÍA, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1700-1720)*. (Sevilla: Guadalquivir, 1990); OLLERO LOBATO, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1760-1780). Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*. (Sevilla: Guadalquivir, 1994); MENDIORIZ LACAMBRA, Ana. *Noticias de Arquitectura (1721-1740)*. (Sevilla: Guadalquivir, 1993); OLLERO LOBATO, Francisco. *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. (Sevilla: Caja San Fernando, 2004); OLLERO LOBATO, Francisco. “La arquitectura en Sevilla durante el Lustró Real (1729-1733)”, en MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando (coord.). *Sevilla y corte: las artes y el lustró real (1729-1733)*. (Madrid: Casa Velázquez, 2010) 85-94.

¹³ LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz: el caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija”. *Archivo Hispalense*, 97, 2014, pp. 295-314.

¹⁴ MARTÍN PRADAS, Antonio. “El conjunto coral de la iglesia colegial y parroquia del Divino Salvador de Sevilla (1512-2003), sillería de coro, facistol y órgano”. *Laboratorio de Arte* 16, 2003, pp. 227-259.

¹⁵ SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana...*, p. 142.

¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

cruciformes fueron sustituyéndose por columnas de mármol. Este fenómeno venía a recuperar un modelo habitual en la capital desde el siglo XVII¹⁷.



Fig. 1. Moreno, Manuel. Iglesia de San Jacinto (detalle). 15 de diciembre de 1950. Fototeca de la Universidad de Sevilla, 4-5434.

En cuanto a los coros, fueron trasladándose progresivamente hacia los pies del edificio, ubicándose para principios de siglo tradicionalmente en el último tramo, aunque manteniendo sus tres lados, como se observa aún en San Jacinto. Paulatinamente este modelo empieza a modificarse con la aparición de otras soluciones espaciales como la de San Luis o la capilla de San José, donde el coro se limita a un único espacio a los pies del templo. Esta propuesta tenía antecedentes en el siglo anterior, pero empieza a generalizarse en templos de diferentes tamaños, como se observa en el caso de San Bartolomé. Un último ejemplo lo ofrece la actual iglesia de Santa Cruz, cuya sillería fue instalada en su ubicación presente entre 1791 y 1800¹⁸. En cuanto al espacio general del

¹⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Pedro Romero (1638-1711), arquitecto del barroco sevillano”. *Laboratorio de Arte*. 23, 2011, pp. 225-251 (233).

¹⁸ FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. “El Convento del Espíritu Santo de Sevilla, vulgo de los Menores, de la orden de los Clérigos regulares Menores”. *Laboratorio de Arte* 19, 2006, pp. 195-214.

interior, a lo largo del siglo se va optando por la edificación de templos con mayor capacidad, normalmente de tres naves, siendo la central de mayor altura.

Los cambios que iban ofreciéndose en la ubicación de los músicos e instrumentos se reflejaban de forma similar en la iconografía musical que formaba parte de la decoración de los templos. Desgraciadamente son pocos los ejemplos andaluces donde estas referencias musicales se extienden por todo el espacio, aunque casos como la iglesia de la Concepción de Écija (Sevilla) o el convento de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera (Córdoba) parecen ofrecer un concepto similar. Los ángeles músicos se ubican principalmente en la decoración de la media naranja del crucero, de la bóveda de la nave principal y los antepechos de la tribuna del coro alto. La música parece proceder de la parte alta del edificio, y concretamente de la zona de los pies. Paulatinamente parece perderse la relación de la música con la parte baja del centro de espacio sacro.

2. El órgano del siglo XVIII

Abordada la arquitectura disponible, resulta clave valorar cómo respondieron los organeros a las necesidades musicales contemporáneas. Hasta el momento se habían dado diferentes explicaciones para el tamaño de los órganos. Por un lado, se consideraba que el haber sido encargado por una comunidad religiosa, especialmente si era femenina, conllevaba un tamaño menor que si lo hacía una parroquia. Frente a esta propuesta, algunos textos contemporáneos son claros en relacionar el tamaño con el volumen espacial del templo. Esto llevaba a recomendar que el organero estuviera al cargo de las obras del instrumento antes de que la propia construcción terminara. De esta forma, podía diseñarse una tribuna acorde con las necesidades del instrumento, tanto en cuanto a dimensiones como a colocación acústica. En este sentido, además del criterio del Marqués de Ureña, resulta mucho más significativa la extensa revisión que ofrece Fernando Antonio de Madrid:

“Elija *Usted* ante todas cosas el organero que lo ha de hacer, para que enterado de la magnitud de esa iglesia, y sus circunstancias, diga la clase de órgano que le corresponde (...) en qué sitio y firma se ha de colocar todo; qué alto, ancho, largo, y fondo ha de tener la tribuna y caja con todas las otras dimensiones de los castillos, asiento de teclados, secretos, etc.”¹⁹.

¹⁹ MADRID, Fernando Antonio de. *Cartas instructivas sobre los órganos. Documentos a los Señores Eclesiásticos que los costean, y a los Organistas que los revisan, usan y conservan*. (Jaén: Pedro de Doblás, 1790) 2. BNE, M/890.

Además, en otras fases del texto se insiste en la necesidad de otorgar estas decisiones al organero, por encima del organista que solía servir de intermediario entre la fábrica y el constructor. Pero a pesar de la claridad en la propuesta de Madrid, que viene tomada del texto de Dom Bedos, ni en uno ni en otro caso se aclaran qué criterios debían seguir los organeros para plantear convenientemente un instrumento que resultara eficiente sin excesivo coste. Por ello, resulta necesario comparar los casos conservados para intentar localizar un patrón.

Los datos manejados de veinticuatro casos son claros indicando que durante buena parte del siglo XVIII los órganos se ubicaban en una tribuna lateral. Hasta las décadas finales todos se ubicaban en un lado, habitualmente el del Evangelio. Incluso el de Los Palacios, que sería trasladado a una tribuna a los pies en 1795, se ubicaría anteriormente en un lateral. El órgano de Salteras parece haberse diseñado para otra tribuna, siendo el de El Coronil, ya en la década de los ochenta, el primero que parece localizarse en los pies del templo. El caso de El Arahál es muy excepcional al localizarse en una tribuna lateral junto al presbiterio en una disposición que debe diferir a la prevista en el templo original. Por último, el de la iglesia de Santiago (Écija) se realizó como sustituto de un instrumento previo que pudo quedar temporalmente en la tribuna del Evangelio, como hiciera Pérez de Valladolid en otros casos como el de Santa Ana de Triana²⁰. El otro que se instalaría en el lado de la Epístola originalmente fue el de Santa Inés de Écija. La disposición del coro, con un único ventanal en el lado del Evangelio podría justificar esta inusual posición.

²⁰ Diferentes estudios se han hecho cargo de estos instrumentos en los últimos años tales como MARTÍN PRADAS, Antonio. “El órgano de la iglesia parroquial de Santiago el Mayor de Écija”. *Atrio* 4, 1992, pp. 131-138; MARTÍN PRADAS, Antonio y OTERINO MARTÍN, Verónica M^a. “Nuevas aportaciones sobre el órgano de la iglesia parroquial de Santiago el Mayor de Écija (1631-1969)”. *Actas de las VII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija*. (Écija: Asociación de los Amigos de Écija, 2009) 179-202. Sobre el de Santa Ana véase JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Francisco Pérez de Valladolid y el órgano de la iglesia de Santa Ana de Triana”. *Laboratorio de Arte*, 23, 2001, pp. 317-332; o LUENGO, Pedro. “Contexto musical en Santa Ana”, en RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo (coord.). *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*. (Sevilla: Fundación Cajazol, 2016) 595-609. Sobre la labor de Pérez de Valladolid en Santa Ana véase también LUENGO GUTIÉRREZ, Pedro. *Francisco Pérez de Valladolid (1703.1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla*. (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2013).



Fig. 2. Parroquia de Santiago. Écija. Fototeca de la Universidad de Sevilla, 020372

Iglesia	Organero	Año	Hileras	M ²	Le	L
Santa Florentina (Écija)	Anónimo	1731	12	378	0	L
Ntra. Sra. De la Oliva (Lebrija)	Diego de Orio	1736	12+5	1152	4?	Ev
San Agustín (Osuna)	Pedro Pablo Furriel	1748	7	640	0	Ev
Santa Catalina (Osuna)	Pedro Pablo Furriel	1749	7	464	0	Ev
Santa María la Blanca (Los Palacios)	Juan Orteguez	1747	11	702	1	P ²¹
Ntra. Sra. De la Granada (Guillena)	Juan Chavarría Murugarren	1747	4	540		¿
Ntra. Sra. De la Consolación (Cazalla de la Sierra)	Juan Chavarría Murugarren	1750	14	1161		¿
N ^a Sra. De la Asunción (Alcalá del Río)	F. Pérez de Valladolid	1757	8	834	1	Ev
Magdalena (El Arahal)	F. Pérez de Valladolid	1759	10	1029	1	Ep
Santa María (Carmona)	Juan de Chavarría	1763	16 + 8	1624	4+D1	Ev
Santa María de la Oliva (Salteras)	F. Pérez de Valladolid	1764	7	720		P?
San Juan Bautista (Marchena)	Chavarría	1765	14+7	780	1+D1	Ev
Santa Inés (Écija)	Juan de Chavarría	1765	7	¿		Ep
La Concepción (Osuna)	Patricio Furriel	1768	6	360	D1	Ev
Santa Cruz (Écija)	F. Pérez de Valladolid	1770	14	1086		¿
San Pedro (Carmona)	F. Pérez de Valladolid	1771	13	1008		L
Santiago (Écija)	F. Pérez de Valladolid	1774	10	1008	D1	Ep ²²
Santa Clara (Carmona)	Anónimo	Ca. 1775	6	494	D1	Ev
Santa María (Écija)	Anónimo	1778	11	1560	D1	Ev
Colegiata de Ntra. Sra. De la Asunción (Osuna)	José Antonio Morón	1782	7+7	1428	2+D1	Ev
San Pedro (Carmona)	José Antonio Morón	1784	10	1008	1+D1	L
Ntra. Sra. De Consolación (El Coronil)	José Antonio Morón	1782	8	819	1	P

²¹ Se traslada a la tribuna de los pies en 1795

²² Parroquia de Santiago. Écija. Fototeca de la Universidad de Sevilla, 020372

Ntra. Sra. De la Consolación (El Pedroso)	Anónimo	¿	11	720	3	L
---	---------	---	----	-----	---	---

En cuanto al tamaño, el promedio general para estas fechas es el de un órgano de 9,8 hileras con una desviación de 3,1, lo que podría corresponder a un instrumento con los característicos registros de Flautado, Octava y Quincena, Lleno y Címbala de tres hileras y un registro de lengüeta. El promedio de la relación con los templos a los que fueron destinados es bastante constante, con una desviación del 0,005. El promedio ofrece una relación de 0,012 entre el número de hileras y los metros cuadrados estimados. De esta forma, a un espacio de 1000m² le correspondería un órgano de 13 hileras. En el caso de órganos con dos teclados, esta propuesta se cumple teniendo en cuenta el órgano mayor, con la única excepción de San Juan de Marchena, donde correspondería más con la cadereta. Dos casos son destacables por incumplir el patrón a la baja: el órgano de Guillena, más pequeño de lo que resultaría previsible y el de Santa María de Écija, donde se planteó un órgano mediano para un templo de grandes dimensiones.

La evolución de la sonoridad del órgano también puede sondearse en la incorporación de registros de lengüetería, primero en el interior y posteriormente en fachada. Los órganos más antiguos conservados en la provincia no contarían con un número notable de registros de trompeta, ya que el caso de Lebrija puede explicarse por la posterior reforma realizada por Antonio Otín Calvete. A mediados de siglo empezaría a generalizarse la inclusión de la pareja Bajoncillo-Clarín, mientras que la Trompeta Real interior se haría más común en la década de los sesenta. Probablemente se deba a una consecuencia de la inclusión de estos registros en el órgano catedralicio por Fray Domingo Aguirre en 1724²³. Para este momento son excepcionales los instrumentos que incorporarían una trompetería numerosa en el exterior, con ejemplos en Santa María (Carmona) y la Colegiata de Osuna.

Puede observarse con estos casos que existe una notable homogeneidad entre el tamaño de los edificios y los órganos diseñados. También se observa una evolución de una sonoridad caracterizada por los principales a principios de la centuria, hacia una mayor presencia con la trompetería de fachada.

²³ SAURA BUIL, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. (Barcelona: CSIC, 2001), 61.

3. El órgano de finales de siglo

El número de órganos construidos en las últimas décadas del siglo no se redujo, pero sí modificó ligeramente sus características y relación con el espacio. La comparación confirma que se diseñaron instrumentos más grandes, con 12,2 hileras de promedio, con un grado de desviación similar al anterior (3,2). Estos instrumentos se encontraron mayoritariamente colocados a los pies de los templos, con sólo dos casos ubicados en el lado del Evangelio, el de la parroquia de El Arahal y el de la iglesia de Santiago en Carmona. Resulta significativo el cambio drástico en la colocación de los instrumentos lo que apunta a una nueva organización sonora de las iglesias en este momento. La relación del tamaño de los órganos con el de las iglesias también se modificó con una relación promedio de 0,028, más del doble de la que se identificó en el apartado anterior. En otras palabras, se estaban proyectando órganos significativamente más grandes con respecto al espacio que lo que ocurría décadas antes, lo que conllevaba necesariamente una mayor presión sonora.

Iglesia	Organero	Año	hileras	M ²		L
Ntra. Sra. Del Rosario (El Arahal)	Anónimo	1790	9	275	D1	Ev
La Concepción (Écija)	Anónimo	¿1790s?	17	434	3+D1	P
Nra. Sra. De las Nieves (La Algaba)	Francisco Rodríguez	1792	11	347	1	P
San Blas (Carmona)	José Antonio Morón	1796	10	620	1+D1	P
Santiago (Carmona)	Francisco Rodríguez	1798	14	660		Ev

Algunos de estos cambios que se han localizado en la práctica tuvieron su reflejo en la tratadística del momento. Gaspar de Molina y Zaldívar, conocido como Marqués de Ureña, recomienda que las iglesias sustituyan sus coros en el centro del edificio por sillerías en el presbiterio, o incluso por espacios cerrados a los pies²⁴. En este caso el órgano quedaría colocado en un testero y no en un lateral²⁵.

²⁴ MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, (Madrid: Joaquín Ibarra, 1785) 310-312.

²⁵ *Ibid.* 316.

4. El órgano en la capital

Por último, se ha considerado necesario analizar en un grupo aparte los proyectos para la capital, ya que así se controlan algunas variables identificadas. En primer lugar, el coste del transporte del material dentro de Sevilla, donde se ubicaban los talleres de los organeros, frente a su instalación en la provincia afectaría al presupuesto. Además, la disponibilidad de organistas que supieran hacer uso de esos registros también diferiría entre la capital y la provincia. Por último, en esta ocasión no se ha diferenciado entre etapas cronológicas, lo que permite una visión transversal de la propuesta realizada en los apartados previos.

El órgano promedio construido en la capital ascendía a 11,3 hileras, lo que primero no marca unas diferencias importantes con la provincia, aunque sí se constata que estos números son más homogéneos a lo largo del siglo, mientras que se ha observado un aumento en los alrededores. La relación del tamaño con el espacio alcanza un promedio de 0,016, lo que correspondería a 16 hileras para una iglesia de 1000 m².

La localización de los instrumentos cumple con lo identificado para la provincia. Lo más habitual en las primeras décadas es encontrarlos en el lado del Evangelio, con la excepción del órgano de Santa Inés, hasta hace poco ubicado en el de la Epístola; el de San Vicente, del que se conservan fotografías en una tribuna a los pies; y el de San Juan de Dios. El primero puede explicarse al no ser extraño en algunas disposiciones de los coros de clausura. El segundo parece haber cambiado de localización durante la reforma del siglo XIX, formando parte desde su realización de la típica estructura de tribuna alta con sillería de coro²⁶. El tercero se ubica en una tribuna junto al presbiterio, como ocurriera en la Magdalena de El Arahál, lo que podría apuntar a una solución experimental, aunque puede explicarse también por la conexión del templo con el propio convento. Frente a lo que se ha observado en los epígrafes previos, en Sevilla no se constata a finales de siglo el traslado de los instrumentos a tribunas a los pies, lo que sí se puede identificar ya en el siglo XIX.

La diferencia entre el total de instrumentos analizados contabilizando o no los de las décadas finales (San Isidoro, Salvador, y San Juan de Dios) es mínima: un promedio de hileras de 11,3 frente a 11,1 y una desviación típica de 0,016 y 0,014 respectivamente.

²⁶ MARTÍN PRADAS, Antonio. "La sillería de coro de la iglesia parroquial de San Vicente mártir de Sevilla". *Laboratorio de arte*, 15, 2002, 403-432.

Iglesia	Organero	Año	hileras	M ²	L
Santa Inés (Sevilla)	Anónimo	1720	7	340	Ep
Ntra. Sra. De Consolación (Sevilla)	Anónimo	Ca. 1730	10	861	Ev
San Vicente (Sevilla)	Manuel de Puertas y Villegas	1739	9	620	P?
El Salvador (Sevilla)	F. Pérez de Valladolid	1744	18+10	1530	Ev
San Nicolás (Sevilla)	Anónimo	Ca. 1758	7	725	Ev
Espíritu Santo (Sevilla)	F. Pérez de Valladolid	1760	8	390	Ev
Carmelitas calzados (Sevilla)	F. Pérez de Valladolid	1762	15 +8	966	¿
Sta. María Magdalena (Sevilla) (antiguo San Pablo)	Anónimo	1775	15	1296	Ev
San Isidoro (Sevilla)	José Antonio Morón	1785	12	510	Ev
El Salvador (Sevilla)	Juan Debono	1794	18 + 9	1530	Ev
San Juan de Dios (Sevilla)	Anónimo		6	220	Ep

Un aspecto a tener en cuenta a partir de las palabras del Marqués de Ureña es el del aumento de los registros de lengüetería de fachada en estos instrumentos. El tratado arremete contra ellas indicando: “que a muchos ofende su estrépito cuando el organista sienta un poco la mano, como regularmente sucede en los acompañamientos al canto llano. Otros imaginan mérito este que parece más bien estruendo militar”²⁷. El autor continúa más adelante diciendo que “una trompeta de cualquiera clase que sea, es por su construcción una especie de bocina, que puesta horizontal propaga el sonido a una larga distancia y que rechazando en las paredes y postes de la iglesia, se extiende a todas las partes con más intensidad que la voz de un cañón flautado (...). Por tanto considero, que para conseguir una igualdad razonable, y hacer más suave la dureza de los juegos de lengüetas, es más conforme a buen juicio que estén interiores”²⁸. El tratadista estaba describiendo el cambio sonoro que se estaba produciendo en el espacio sacro.

²⁷ MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar. *Op. Cit.*, 324

²⁸ *Ibid.* 324-325.

Al volumen que debieron generar estos instrumentos resulta importante añadir el número y la ubicación de otros músicos. Algunos de los templos referidos con anterioridad corresponden a órdenes religiosas, en las que en muchos casos la ubicación del órgano se encontraba a la misma altura que la sillería de coro. En estos casos los instrumentistas que pudieran participar lo harían en un mismo espacio. Más dudas suscitan otras iglesias donde el órgano se encontraba ubicado en una tribuna sobre la sillería. Para este caso resulta probable que se siguieran las costumbres consolidadas en la catedral hispalense, abordadas por González Barrionuevo en el capítulo anterior²⁹. De esta forma, una parte de los ministriles actuaría desde las tribunas junto al organista, mientras que los cantantes lo harían excepcionalmente también desde esta altura en caso de piezas policorales. Los ministriles que continuaban su función musical desde el siglo anterior serían fácilmente ubicables en los estrechos pasillos de las tribunas, lo que no ocurriría con violines o violones, incorporados paulatinamente.

Aunque resulta difícil valorar si se trata de una consecuencia o de una mera coincidencia histórica, la progresiva incorporación de violines a las capillas musicales hispalenses, que se ha podido demostrar para la segunda mitad del siglo, coincidió con el diseño de coros a los pies. Se trataba de espacios más amplios, donde podían ubicarse tanto los cantores como estos nuevos instrumentistas.

5. Conclusiones

A partir de los ejemplos expuestos puede confirmarse que existe una relación entre el tamaño de los instrumentos y el de los espacios sacros a los que venían a servir. Ciertamente esta máxima no se cumple en todos los casos, lo que puede deberse a diferentes razones, tales como el traslado desconocido de los instrumentos, su ampliación, o propuestas específicas de organeros o patronos. En cuanto a la ubicación de los instrumentos resulta evidente que se cumple lo habitual en el resto de España, con dos fases diferenciadas y con algunos casos excepcionales en el panorama andaluz como los ubicados en las tribunas junto al presbiterio. En una primera fase los instrumentos se ubicaban en tribunas altas sobre la sillería ubicadas entre la nave central y una de las

²⁹ Otro estudio notable sobre los ministriles puede encontrarse en BEJARANO PELLICER, Clara. *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. (Sevilla: Universidad de Sevilla-Focus Abengoa, 2013); BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. (Sevilla: ICAS, 2015).

laterales³⁰. De esta forma resultaría fácil replicar lo que se llevara a cabo en la Catedral de Sevilla. Progresivamente, estas tribunas fueron desapareciendo ante grandes coros altos ubicados a los pies del edificio. Las sillerías quedarían ubicadas inicialmente bajo estos espacios, aunque impidiendo una relación visual directa entre cantores y organista. El espacio para los instrumentistas crecía pero probablemente en detrimento de su relación con los cantores ubicados abajo. Todo esto encaja además con un cambio en la nómina de músicos habituales en las capillas musicales sevillanas, que además se caracterizaban por su continua movilidad entre parroquias. Los ministriles habituales en el siglo XVII fueron siendo sustituidos a lo largo del siglo XVIII por violines que acompañaban a cuatro cantantes (dos Tiples, Contralto y Tenor) responsables individualmente de su cuerda. Este tipo de formación debía sentirse más cómoda en los amplios coros construidos en estas fechas, frente a los angostos pasillos disponibles en las tribunas tradicionales hasta ese momento. Más adelante, las dificultades económicas de las instituciones religiosas llevaron a reutilizar los espacios e instrumentos disponibles con menor personal, dejando gran parte de la innovación en manos del órgano. Llegados a este punto, puede decirse que existe una evolución en el rango de presión sonora que puede ponerse en relación con el resto de los capítulos de este volumen.

³⁰ Esto coincide con lo que ya se planteara para el caso de Santa María de Carmona en JUSTO ESTEBARANZ, Ángel y OJEDA BARRERA, Alfonso. *Op. cit.*

Secularización de los espacios musicales

M^a del Carmen Rodríguez Oliva. *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*

M^a Isabel Osuna Lucena. *Universidad de Sevilla*

“Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha... No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente... Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por su fiesta más que por sus estadísticas... La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo”. Jacques Attali¹

Hablar de espacios y escenarios sonoros es realmente una tarea muy compleja y difícil de concretar porque supone abarcar necesidades, intereses y prioridades de toda índole con los que nos adentramos en el impreciso mundo emblemático de las mentalidades, gustos y, en definitiva, una simbiosis de planteamientos sociales de cada momento histórico.

Sin embargo, creemos que es de suma importancia establecer puntos de referencia que nos indiquen los fundamentos específicos que conduzcan a un determinado desarrollo musical y su correspondiente práctica para su difusión. Música para los ‘dioses’, música para las cortes, música para el pueblo... Templos y catedrales; palacios y salones; plazas, corrales, teatros, ‘cafés’,

¹ ATTALI, Jacques: *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. Siglo XXI de México Editores, 1995

cámaras particulares, etc., en definitiva, una actividad musical pública o privada que podemos constatar ininterrumpidamente en el devenir cultural de las distintas etapas históricas y en la que, igualmente, podemos apreciar la supremacía de los distintos contenidos, religiosos o laicos, según unas pautas sociales bien definidas.

Centrándonos en el tema propuesto, es indudable un indiscutible cambio en la producción musical del siglo XIX con respecto a etapas anteriores, fruto de una profunda transformación social que conllevará una evolución sonora en el más amplio sentido de la expresión.

Como indicábamos al principio, somos conscientes de la enorme complejidad y consiguiente extensión de un análisis en profundidad, por lo que, en esta ocasión, vamos a limitarnos a establecer unos parámetros básicos que nos sirvan de referencia para acotar el estudio en torno a la Sevilla decimonónica donde se podrá valorar esa evolución hacia una secularización de los espacios musicales.

1. Breve marco histórico

El siglo XIX con sus luces y sombras es sin duda una de las etapas más apasionantes de la Historia de España. Un siglo tan complejo y decisivo para la modernidad como lleno de contradicciones, encuadrado por un principio bélico (la guerra de la independencia) y un final abrumador (el “desastre” del 98), y trufado por las continuas guerras que marcaron generaciones enteras, supone un periodo de vaivenes continuos entre lo antiguo y lo moderno, entre el absolutismo y la libertad, entre el tradicionalismo y el racionalismo, entre la ciencia y la religión; entre el academicismo y el individualismo, entre lo anquilosado y las nuevas ideas que no terminaron de germinar...

Políticamente se articula en dos etapas muy bien diferenciadas entre la primera mitad y la segunda mitad del siglo y en el trasfondo el nacimiento de una mentalidad burguesa y modernizada que se desarrolla “a medio gas”, cuando no está casi aniquilada o al menos minimizada, y que se traduce en un juego continuo entre la sociedad dominante y la sociedad doblegada. Al decir sociedad nos referimos a economía, costumbres, cultura... en definitiva a una manera de vivir y una manera de convivir.

Dos etapas y dos acontecimientos que van a tener una singular importancia en la Sevilla decimonónica: las desamortizaciones, que tuvieron momentos culminantes en la promovida por Mendizábal, y después la

fomentada por Madoz. Ambas permitieron la nacionalización de una gran suma de bienes cuya venta se constata durante todo el siglo y que serán, en muchos casos, terrenos propicios para las nuevas construcciones sonoras. Indudablemente se tratan de datos relevantes en una Sevilla que estaba asistiendo a la quiebra de su médula, del entramado conventual de la ciudad, de la misión benefactora de la Iglesia que contaba con innumerables instituciones de este tipo, dibujando una nueva modificación del espacio, territorio y sus usos. Sin duda, todo ello representará la desarticulación de una sociedad como la sevillana que deberá encaminarse de forma progresiva hacia una secularización total de su más profunda idiosincrasia.

Todo esto ocurre en un contexto general de una España que fluctúa históricamente por muchos momentos complejos, difíciles y arrebatadores

“Así pues, podemos considerar de una forma global una serie de acontecimientos que se solapan durante todo el siglo, y que sin duda le darán pleno carácter.

Al terminar la Guerra de la Independencia la situación no pudo mejorar. Bajo el reinado de Fernando VII, cuando muere, ha dejado la semilla de las Guerras Carlistas. La Regencia y reinado de Isabel II no se caracterizan precisamente por su tranquilidad. Luego llegan gobiernos provisionales, el breve reinado de Amadeo, la Restauración y termina el siglo con la pérdida de las colonias”²

Ante esas circunstancias políticas se producen otros elementos. Recordemos las expresiones o términos que suelen utilizarse para definir las particularidades del siglo XIX europeo: burguesía, revolución industrial, laicización de costumbres y romanticismo. Factores que requieren ser tenidos en cuenta de forma conjunta y que tuvieron muy distinto desarrollo y repercusión en las distintas regiones del continente europeo.

El caso de España es especialmente singular. Carente de su propia revolución industrial (salvo la industria del textil en Cataluña y algo en el País vasco), realmente más que una revolución se trató de un proceso industrializador dilatado en el tiempo y que tardó en despegar por las continuas guerras internas y externas (latinoamericanas), lo que supuso un estatus

² OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. Y OTROS: “La Música en Sevilla durante 1850-60”. *Laboratorio de Arte* 10, 1997, 505-520.

marcadamente diferenciado para la posición española enmarcada en Europa. Pero precisamente este atraso significó un perfil social muy atractivo para las corrientes culturales europeas que conocemos como romanticismo.

2. La música como función

Es un hecho que la práctica musical siempre ha tenido un fin funcional hasta el siglo XVIII. La música sacra tenía como principal misión solemnizar los ritos litúrgicos e invitar a la devoción con tintes educativos y moralizantes; la música cortesana, ya fuera vocal o instrumental, era utilizada para distraer a la clase noble; y por su parte la música más cercana al pueblo igualmente debía servir para acompañar en la vida cotidiana o subrayar las fiestas y celebraciones. Sólo a partir del siglo XIX, la composición y práctica musical va a comenzar a tener un fin en sí misma, y como tal emprenderá un camino de experimentación y búsqueda de nuevos parámetros que la conducirán, junto con el resto de las artes, hasta las nuevas propuestas técnicas y expresivas del siglo XX.

Y siguiendo el hilo de nuestro planteamiento inicial con respecto al predominio de unas músicas sobre otras en función de los intereses sociales de cada época y, atendiendo a la documentación conservada, se constata que el predominio de la música religiosa hasta el siglo XVIII es evidente, aunque veamos proliferar ampliamente la música escénica desde principios del siglo XVII.

Pero desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX vemos cómo emerge un estamento dominante a raíz de las distintas revoluciones políticas, económicas y sociales, y que precisa nuevas iniciativas en virtud de sus nuevas filosofías y sus nuevos comportamientos: La burguesía y concretamente la burguesía *ilustrada*.

De todos los aspectos que marcaron una transformación evidente en lo que conocemos como civilización occidental, vamos a centrarnos en la incuestionable secularización de las costumbres y la consecuente secularización de las artes, focalizando nuestro interés en la producción musical en sus distintas vertientes: composición, edición, interpretación y consumo. Esto es lo que entendemos como *Secularización de los espacios sonoros*, situándonos en particular en la Sevilla del siglo XIX y, desde una mirada amplia ese proceso de secularización será característica distintiva de la contemporaneidad.

“La música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia”, J. Attali.

Es indudable que no podemos obviar los vaivenes sociopolíticos y la enorme influencia que tuvieron las continuas desamortizaciones eclesiásticas producidas a lo largo del siglo XIX con las consecuencias innegables para la producción y realización de la música sacra en todas sus vertientes. En este siglo la iglesia inicia un largo período de decadencia que culmina con la destrucción de gran parte de sus riquezas y de sus privilegios en los procesos que fueron articulados por las operaciones secularizadoras de un liberalismo, que se impone como nuevo modelo social a lo largo del diecinueve.

Ya desde la expulsión de los jesuitas en 1767 vemos cómo empiezan a sucederse una serie de medidas y decretos destinados a la expoliación o reestructuración de los centros eclesiásticos, sobre todo a lo que se refiere al clero regular, que van a propiciar la desaparición de instituciones musicales de numerosos conventos y monasterios, aunque en realidad la realización musical en las instituciones correspondientes al clero secular igualmente se verá muy afectada y casi desaparecida debido a las continuas guerras y pronunciamientos³.

Recordemos fechas reveladoras:

Durante la monarquía bonapartista, en 1809 José I ordenó la total supresión de las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales, y la salida en 15 días de todos los religiosos de sus conventos. Más adelante, durante el trienio liberal se sucedieron decretos con similares medidas para paliar las enormes deudas del Estado, medidas que culminarán con las desamortizaciones de Mendizábal en 1834 y 1844.

Sandra Miers escribe:

“En cada una de las etapas desamortizadoras, se intentó poner en práctica una serie de disposiciones legales para garantizar el procedimiento ordenado de la enajenación, por parte del gobierno, de los bienes

³ MYERS BROWN, Sandra: “La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX”, pp. 77-100. *La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Actas del Simposium 6/9-IX-2007. Estudios Superiores del Escorial.

artísticos de los conventos y monasterios suprimidos. Es de precisar que en ninguna de las etapas desamortizadoras se contempló el patrimonio musical de manera específica; nada relacionado con la música fue considerado de valor artístico o científico, como sí lo fueron los cuadros, esculturas, libros y manuscritos. Si en algún momento algún manuscrito musical fuera considerado de suficiente mérito para ser conservado en alguna biblioteca o museo, lo sería exclusivamente por sus miniaturas o iluminaciones, ¡no por su contenido musical!”

Por su parte los objetos relacionados con la música de los conventos suprimidos: libros de coro, sillerías de coro, órganos, etc. fueron considerados como objetos propios del culto. Los Reales decretos de 3 de marzo y de 6 de septiembre de 1809 dictaban que dichos objetos, junto con los vasos sagrados, ornamentos del culto, etc. serían destinados a las iglesias necesitadas, las cuales presentarían listas de acuerdo con sus necesidades. Y así fueron repartidos, aunque no se tenga constancia fiel de todo el procedimiento⁴.

A esto hay que añadir, las disoluciones de las capillas musicales y la dispersión de los músicos eclesiásticos con la consecuencia inmediata de la necesidad de trabajar dando clases o tocando y cantando en cafés para la propia subsistencia. Otra razón para la secularización de los espacios musicales.

Afortunadamente a pesar de los avatares, los archivos musicales de las catedrales se conservaron, con mayor o menor fortuna, y desde hace ya unas décadas están siendo objeto de estudios rigurosos y enriquecedores.

Ciertamente estas circunstancias significaron un cambio de rumbo en cuanto a intereses y prácticas musicales y, aunque siempre se mantuvo una elevada producción musical para acompañar los ritos eclesiásticos, las necesidades musicales se diversificaron ampliamente conforme a los nuevos usos de una nueva sociedad.

La evolución de esos espacios sonoros del siglo XIX se podría ordenar en varios momentos críticos. Un primer período donde persiste incondicionalmente el orden tradicional, las catedrales prácticamente encabezan y se encargan de realizar la música de la ciudad a través de los maestros de capilla que siguen en la misma dinámica desde finales del siglo XVIII, sin cambios sobresalientes, pero ya podemos observar cómo comienzan a desaparecer viejas prácticas musicales.

⁴ MYERS BROWN, Sandra: op. cit., 91

Principalmente porque por la Catedral de Sevilla pasaron algunas de las grandes personalidades musicales más destacadas como fueron Domingo Arquimbau, Hilarión Eslava y el gran organista Buenaventura Iñiguez. Paralelamente a estas permanencias vemos surgir otras circunstancias en las que germinan nuevos fenómenos musicales, desconocidos hasta entonces en la ciudad de Sevilla, como el género chico; el teatro de los bufos; la Escuela Nacional de Música; las sociedades de conciertos. Y además los bailes andaluces; los cafés cantantes; los teatros; la ópera; el piano y las clases particulares; la zarzuela; los conciertos de bandas, etc. nos reflejan todo un mundo artístico melódico disímil. Ciertamente nuevos espacios sonoros que en definitiva irán construyendo otra forma de vivir y proyectando un particular modo en entender e interpretar el mundo.

3. La burguesía y la música

Varios son los temas a tratar al referirnos al desarrollo de la música como divertimento del siglo XIX en Sevilla, si bien debemos hacer un apunte sobre la nueva sociedad emergente. Sin duda creemos que es obligado comenzar deteniéndonos brevemente en el término que mejor la define como es la *burguesía* y su papel en la música.

Ya desde la Edad Media se utilizó el término burguesía para aludir al grupo social compuesto esencialmente por comerciantes, artesanos y personas en general libres, no sometidos a la jurisdicción señorial y que vivía generalmente en las ciudades.

La situación social de este núcleo y su correspondiente influencia fueron evolucionando a través de los siglos y los vaivenes históricos, hasta que, en el siglo XIX, la industrialización y las revoluciones liberales le otorgaron definitivamente el poder económico y político. Más adelante los revolucionarios socialistas y anarquistas cristalizaron su condición y designaron a la burguesía como una clase privilegiada que, frente al proletariado, ostentaba la propiedad de los medios de producción (capital dinerario, máquinas, materias primas, las fábricas, inmuebles urbanos, tierras, etc.).

Sin embargo, la burguesía decimonónica como clase social era muy heterogénea y en ella podríamos diferenciar, por una parte, esa burguesía adinerada que controlaba la banca, el comercio y los altos cargos de la administración del Estado. Se adueñó de muchas tierras procedentes de la iglesia y la nobleza arruinada, transformándose en terrateniente. En ciertos casos, este grupo se erigió como una nueva aristocracia ya fuera uniéndose con la antigua

nobleza, o bien mediante la compra de nuevos títulos. Por otra parte, estaría la conocida como ‘clases medias’, integrada por profesionales de alta cualificación (abogados, ingenieros, intelectuales, miembros de profesiones liberales, etc.), comerciantes, agricultores acomodados, etc. Y por último esos pequeños comerciantes, artesanos, funcionarios de nivel medio-bajo, empleados diversos que irremediablemente imitaban las formas de vida de la burguesía más privilegiada. En realidad se encontraban a un paso de la proletarización porque buena parte de los problemas que aquejaron a este colectivo coincidían con los de los trabajadores y finalmente serán los agentes que intervinieron en protestas, demandas y reivindicaciones comunes, como ocurrió durante la Revolución de 1848⁵.

Realmente lo interesante de todo esto es mostrar que esta burguesía va a aglutinar unos valores cada vez más fuertes y efectivamente será la clase más dinámica culturalmente porque estos grupos requirieron, solicitaron y reclamaron distintas manifestaciones musicales en sus correspondientes espacios establecidos para cada ocasión, ya fueran de índole privada o pública. En ese sentido, hemos de resaltar que todos estos datos son reveladores para el análisis de la estructura del público que acudía a aquellas representaciones, así como de la acogida que tuvieron los repertorios presentados. Realmente ese entorno sonoro se desarrollará de manera tan particular, precisamente, por la necesidad que esa misma burguesía tenía de representarse a sí misma, será su lucimiento, serán los verdaderos artífices y protagonistas del siglo XIX.

Y aquí aparece un importante elemento de contribución a la música y que va a vertebrar la mayoría de las manifestaciones musicales de todo tipo:

“La aparición de un público opinante representado en la figura del “amante de la música” –el entendido, el melómano o el diletante, como se les denominó en la época-. Un colectivo que se diferenciaba del tradicional oyente y que fue el creador de una de las diversas comunidades que la esfera pública española. El “amante de la música” es una figura de la Modernidad. Aunque la música tuviera una dimensión pública en la Edad Moderna, en las iglesias, las fiestas, las representaciones teatrales o la ópera, los oyentes de la música no se identificaban a sí mismos como una comunidad. El oyente o incluso el

⁵ <http://www.claseshistoria.com/movimientossociales/burguesia.htm> . (Consultado el 03-10-2019)

antiguo amante de la música dependían del patronazgo, ya fuera cortesano-aristocrático o eclesiástico y, por ello, constituían una minoría aislada. Serían los asistentes regulares a la variedad de eventos musicales que surgieron en diversas partes de Europa desde finales de la Edad Moderna quienes llegarían a reconocerse entre sí y a compartir una identidad de grupo, a cada integrante de aquellos colectivos se les conoció con diferentes nombres en distintos lugares de Europa. En Gran Bretaña se les llamó los music lovers, en Alemania musikfreund, en Francia amateurs de musique y en España, como ya se ha dicho, diletantes en el siglo XIX, y más comúnmente amantes de la música. Un cúmulo de grupos cuya extracción social en sus orígenes desde finales del siglo XVIII procedió de segmentos nobiliarios y burgueses, pero que, en la segunda mitad del XIX, llegaría a integrar a sectores de las clases trabajadoras a través de las asociaciones que promovieron las bandas de música y las agrupaciones corales”.⁶

Para este público sevillano, a partir de 1820, se marca una etapa “*nada continuará igual en Sevilla una vez que el público sufriera los encantos de la dinámica vocal y teatral del Cisne de Pesaro*”⁷. Tras el gran éxito Rossiniano, vendrá Bellini abriendo una etapa más exaltada, después Donizetti y finalmente Verdi. Según información hemerográfica, el gusto del público se decantaba por obras de líneas melódicas más claras, más cantables y fáciles al oído, Rigoletto se estrenó dos años después de su externo y no deja de ser curioso, el estreno de Stiffelio, opera que sólo se estrenó en Barcelona y Sevilla y que se ha representado muy poco, hasta casi nuestra actualidad más inmediata⁸.

En estos “oídos escénicos” también confluirán compositores líricos, Barbieri consiguió afianzar el género de la zarzuela con el gran éxito de *Jugar con fuego* (1851), Gaztambide, Arrieta, Hernando ... con títulos muy representados como *Tramoya, el tío Caniyitas, Buenas noches señor don Simón, el Dominó azul...* Pero también será época de las Veladas, Conciertos, los Cafés,

⁶ CRUZ VALENCIANO, Jesús: “El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación”, *Cuadernos de música iberoamericana* 30, 2017, 57-85, University of Delaware <http://dx.doi.org/10.5209/CMIB.58563> (Consultado el 04-10-2019).

⁷ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1998) 77.

⁸ OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. Y OTROS: *op. cit.*, 505-520. Emilia Cañadas nos ofrece información de la ópera con documentación extraída del periódico el Porvenir.

Rondas callejeras... De gran arraigo fue *el Miserere* de Eslava que supondrá una de las manifestaciones musicales de más éxito. Ciertamente la música llenará la vida cotidiana de esa ciudadanía decimonónica sevillana.

4. Los espacios sonoros: de lo público, de lo privado

El nuevo orden social impulsó el desarrollo de unas nuevas inquietudes y tendencias en nuevos espacios sonoros que significarían el distintivo social de esa emergente sociedad burguesa de la que hemos hablado. Esto por supuesto al margen del mundo eclesiástico en el que a su vez se introdujo un marcado italianismo procedente del mundo laico y los gustos del momento. Es cierto que en épocas anteriores era bastante usual la interrelación entre la creación sacra y profana, sobre todo en los que se refiere a los músicos ejecutantes, pero las líneas divisorias de la composición solían estar bien definidas. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX tuvo lugar una conexión mucho más estrecha entre los músicos eclesiásticos y los laicos con auténticos intercambios de “papeles”, debido por una parte a la disolución de las entidades musicales y la consecuente dispersión de los músicos, como hemos indicado más arriba, y por otra a las malas condiciones laborales de los músicos eclesiásticos que se vieron obligados a componer para el teatro para paliar sus escasos ingresos. Siempre sin olvidar el innegable gusto de la época por los giros italianizantes considerados como signo de modernidad.

Valga como ejemplo significativo el caso de Hilarión Eslava, músico sacro por excelencia, que, debido a la precariedad de su asignación económica, se decidió a componer sus tres óperas italianas: *Il solitario del monte selvaggio* (estrenada en Cádiz en 1841), *La tregua di Ptolemaide* (estrenada en la misma ciudad un año después) y *Pietro il Crudele* (Sevilla, 1843). Más adelante, ya en Madrid, siendo profesor de composición del Conservatorio, fundó, junto con Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Basili, Salas y Saldoni, el grupo *La España Musical* con el objetivo de defender la ópera española.

Hay que decir pues, que las dificultades de la música instrumental en Sevilla fueron transcendentales, ya que, a la necesidad de contar con los músicos de la capilla musical de la Catedral, se unía, como ya hemos visto, la negativa del Cabildo. En ese intercambio de “papeles” hacemos patente que por ejemplo *El Miserere* sería interpretado por cantantes de ópera, de hecho, los aficionados a la ópera esperarían al canto del *Miserere* para conocer las voces que días posteriores debutarían en el teatro de San Fernando. Apuntemos que se

convirtió en costumbre, que, si el tenor había complacido en la ceremonia religiosa, se le recibiese con una sonora ovación nada más salir a escena, puesto que estaba terminantemente prohibido aplaudir en la catedral. Hay que recordar tenores insignes que pasaron por el Miserere: Tamberlik, Stagno, Gayarre, Massini o Losada que llegarán a la ciudad para intervenir en la temporada operística.

5. Los salones y su idiosincrasia: las *reinas*, el piano, las variedades...

Hagamos un breve repaso a la significación social de los *salones*.

A lo largo del siglo XIX, y siguiendo la estela europea y sobre todo francesa, vemos proliferar en España unas reuniones socioculturales de diferentes tipos en numerosos salones de las casas y palacios de la nobleza y de la alta burguesía, normalmente en torno a la figura de una dama anfitriona. Reuniones de un alto nivel de prestigio bien supeditado a la reputación del hombre de la casa o bien promovidas por personalidades relevantes como es el caso de Emilia Pardo Bazán.

En estos *salones*, conocidos principalmente como *salones literarios*, tenían lugar encuentros distintivos de diversa índole y significaban un punto de referencia para valorar el pulso cultural de una ciudad y de una época.

Es evidente el mayor protagonismo de las mujeres que se convertían en auténticas reinas de sus salones y rivalizaban a la hora de aglutinar a lo más desgranado y distinguido de la cultura de su momento. Como señalan Isabel Román y Marta Palenque “Las veladas más notables por la calidad de sus asistentes eran anunciadas y luego reseñadas en las secciones de sociedad de publicaciones tan relevantes como *La Ilustración Española y Americana*, perfecto escaparate de estos encuentros (sobre todo en la capital) durante toda la segunda mitad de la centuria ⁹.

Fueron numerosos los cronistas que recogieron lo acontecido en estos salones, entre los que podemos citar al poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer quien describió para el periódico madrileño *El Contemporáneo* los detalles de los salones en los que las “*damas brillan como contagiadas por las joyas y las sedas*” y recogía la explícita expresión del “*saber recibir*”

⁹ ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel y PALENQUE, Marta: *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*. (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008) 29.

“La señora de la casa es en un baile a los concurrentes lo que el general en jefe de un ejército a los soldados: de su rostro depende la alegría del ejército que manda.

Las damas que «saben recibir», pues ésta es la frase en uso, son los verdaderos generales de la sociedad de buen tono, y en estas cualidades pocas o ninguna ventaja a la señora duquesa de Fernán-Núñez, de cuya amabilidad y finura son testigos cuantos concurren a sus brillantes saraos”¹⁰.

Y aquí es casi obligado recordar la conocida e ilustrativa rima del poeta, genial testigo de su época:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.
¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!
¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»!

Rima VII

Lo importante es que, en estos *salones*, aparte del engalanamiento y lucimiento personal con la consiguiente ostentación según la procedencia de los asistentes, en el “saber recibir” estaba implícito el saber escuchar, el saber mirar, el saber opinar, el saber debatir... En efecto, en ellos se discutía sobre los avatares del momento y se reunían numerosas manifestaciones artísticas:

¹⁰ Gustavo Adolfo BÉCQUER escribió varios artículos como periodista cronista y crítico en el periódico madrileño *El Contemporáneo*, editado entre 1860 y 1865. Recogemos estas palabras de su artículo “Revista de salones” editado dentro de su compendio titulado *Crónicas y cuadros*, <https://freeditorial.com/es/books/cronicas-y-cuadros> (Consultado el 05-10-2019)

pintura (en los dibujos de los álbumes) o en la muestra de las consabidas adquisiciones, literatura, música, bailes, etc.

Los *salones*, como focos de cultura y todo lo que conlleva, tuvieron mucha importancia sobre todo en Madrid y en Barcelona, pero también los hubo en Sevilla, ciudad en la que, a lo largo del siglo XIX, vemos emerger numerosos centros culturales al amparo de lo que se conoció como la ‘corte chica’ o ‘corte de los duques de Montpensier’.

Como ejemplo citaremos las reuniones celebradas en la casa de los Lamarque, promovidas tanto por el empresario y escritor José Lamarque de Novoa (1828-1904) como por su esposa Antonia Díaz y Fernández (1827-1892), también escritora y gran intelectual, quienes pertenecían a la oligarquía sevillana y quienes gracias a su desahogo económico pudieron dedicarse a la cultura y al ocio constructivo en el salón de su Alquería del Pilar. Antonia Díaz brilló con luz propia como reina indiscutible en ese entorno elitista y privilegiado en el que reunió a la más relevante intelectualidad de su época, reuniones que vieron su fruto en el *Álbum de Antonia Díaz*, recopilación de poesías, dibujos, retratos...dedicados a ella y a su espléndida personalidad, como, por otra parte, se había convertido en una moda tan habitual ya desde los primeros *salones* parisinos¹¹

Centrándonos en la música, hemos de comenzar reseñando las palabras de Celsa Alonso:

“La música, está presente en los foros de reunión nacidos al ascenso de la burguesía, y fue una actividad importante en las nuevas sociedades burguesas (Ateneos, Academias, Liceos, Institutos, Conservatorios), que contribuyeron a la democratización de la cultura”¹²

Por lo tanto, es importante valorar qué tipo de música y hasta qué punto ésta va a ser un reflejo o incluso va a determinar los gustos musicales de esa época.

“Varios hechos condicionan la actividad musical de los salones: la invasión del italianismo, la influencia de las costumbres francesas, la

¹¹ Véase el interesante y completo estudio de Isabel Román y Marta Palenque: op. cit.

¹² ALONSO, Celsa: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” *Anuario Musical*; Jan 1, 1993, 48, 165.

concepción de las veladas musicales como encuentros sociales, el desconocimiento de gran parte de la música camerística europea, la fortaleza del elemento dramático, y el diletantismo”¹³.

Por su parte, siguiendo los pasos de los grandes salones de la nobleza y la alta burguesía las clases medias reunían en sus casas tertulias en las que se combinaban literatura, música y baile, de manera que la cultura que anteriormente era signo distintivo de la aristocracia va tomando cuerpo como medio de elevar la categoría social de las clases medias, imitando y, en la mayoría de los casos, vulgarizando una actividad cultural que va derivando hacia la cursilería y lo rancio de las manifestaciones artísticas.

Realmente, en estos ambientes, la música no se interpretaba como arte único, es decir la celebración de conciertos formaba parte de un acto social en el que se mezclaban múltiples formas de entretenimiento. La terminología más usada para este tipo de reuniones era *veladas literario-musicales*, pero en realidad eran tertulias destinadas a facilitar las relaciones personales como dar a conocer a jóvenes casaderos, lucir las habilidades musicales o literarias más o menos afortunadas de los anfitriones o allegados, etc. O simplemente estaban destinadas a la pura diversión, juegos de cartas incluidos, sin planteamientos estéticos de ninguna índole.

Concretando más en cuanto repertorio, lo que se califica como *música de salón* en España estaba integrada por un repertorio variado: Los arreglos para canto y piano de piezas dramáticas, generalmente italianas y en la segunda mitad del siglo serán más habituales las reducciones de números famosos de zarzuelas. Por otra parte, destacaban las obras para piano a dos o cuatro manos, normalmente eran obras facilitadas de variaciones, fantasías sobre motivos de óperas o bailes de moda como las mazurkas, los valeses, las polkas, etc., o bien *poutpourris* sobre melodías populares. Otro repertorio lo componían las piezas vocales en castellano, generalmente canciones españolas o andaluzas a las que se unieron las populares habaneras. Y a esto hay que añadir la presencia de pequeñas representaciones teatrales como sainetes o comedias con alguna intervención musical.

A tal efecto en la Biblioteca Nacional de España se conservan y se catalogan gran número de piezas referidas a la *música de salón*. Así vemos que,

¹³ ALONSO, Celsa: op. cit., p.168

según lo conservado, se compusieron o se importaron muchas obras para piano o para voz y piano. Igualmente se compusieron un gran número de obras facilitadas, arreglos para piano, violín, flauta o pequeñas agrupaciones instrumentales¹⁴. Se puede observar cómo se repiten los nombres de los profesionales de “arreglos” y de fantasías “sobre” obras generalmente conocidas por su amplia difusión. Por otra parte, los conservatorios y escuelas de música comenzaron a solicitar de los editores una amplia variedad de obras dedicadas a la enseñanza o conjuntos de ejercicios prácticos de instrumentos determinados¹⁵.

Toda esta riqueza musical emergente, con mayor o menor acierto, significó una nueva vida para compositores, autores literarios, editores, imprentas y calcografías y para los teatros. Poco a poco se fue favoreciendo la defensa de derechos a través de la legislación de propiedad intelectual y la consecuente aparición de nuevos sistemas de gestión.

El piano se impuso, impulsando la aparición de formas musicales breves, a veces sin estructura determinada, provocando las más encendidas críticas entre los entendidos y especialistas. Y junto al piano, toda una práctica musical de dudosa calidad. En 1843, Espín y Guillén (bajo el pseudónimo del maestro Zampa, escribía duramente sobre los “aficionados de segundo grado” que él calificaba de inficionados y que los distinguía perfectamente de los “aficionados de primer grado” de gran prestigio que se habían dado a conocer en los salones de los salones burgueses de la época, como Lema de la Vega, la Montenegro, Campuzano, etc.¹⁶. Sobre los *inficionados* el maestro Zampa decía:

“(…) ¿Cuántos cantantes e instrumentalistas de salón, y aún de teatros, vemos que poseen una magnífica voz, y vez de cantar aúllan? (...) Comencé a oír composiciones originales de los maestros directores; es decir, zurcidos malitísimamente cosidos, de todos los autores, y de todas las óperas modernas. (...) Una señorita tocó al piano unas variaciones, compuestas por uno de los que se llamaban compositores, y que no se le podía sufrir aquella noche de orgulloso que estaba, que baste decir que

¹⁴

<http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstandares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf> (Consultado el 12 -10-2019)

¹⁵

<http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstandares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf> (Consultado el 12 -10-2019).

¹⁶ ALONSO, Celsa: op. cit., p. 170

la mano derecha tocaba en sol, y la izquierda acompañaba en la menor... y cuando acabó los aplausos llegaron al último cielo... Filarmónicos: huid siempre del que os diga, yo compongo de afición; canto de afición, toco de afición y soy aficionado ¡tengo más genio que Rossini! Esto es muy bueno para los papás o mamás; pero para una sociedad, ¡qué horror!... ¡qué tormento!... ¡qué destrozo! ...”¹⁷.

Pero junto a esto no podemos pasar por alto la importantísima contribución de los *cuplés para repetir* casi omnipresentes en la mayoría de las veladas y funciones de variedades. Estos cuplés, que se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XX y que presentaban una versificación fácil de cantar y sobre todo fácil de recordar y repetir, se convirtieron en un recurso admirable para la expresión de críticas políticas y sociales, ya que se modificaban en cada lugar de representación con el fin de criticar a determinadas autoridades locales y conseguir ese éxito seguro que proporciona siempre el oír en un escenario los comentarios de las tertulias y de las calles

Y volviendo al piano y centrándonos en Sevilla hemos de apuntar que éste fue uno de los instrumentos más importantes de esta ciudad a mediados del siglo XIX. En ello mucho tuvo que ver el hecho de que en Sevilla uno de los mejores pianistas españoles: el gaditano José Miró, discípulo de Eugenio Gómez, director de la capilla musical de los duques de Montpensier, y la consiguiente influencia que ejerció a través de sus discípulos y de sus conciertos. Lo vemos en una actuación calificada como magistral por los sevillanos el 7 de noviembre de 1842 en el Teatro Principal¹⁸. También se afincó en Sevilla otro gran pianista, el húngaro Oscar de la Cinna, quien ofreció diversos conciertos entre los que destacamos, junto a la orquesta del Teatro San Fernando, el que interpretó el 31 de octubre de 1856, *concierto N° 5 para piano de Beethoven* con éxito rotundo.

Además, Sevilla contó con la presencia de importantes familias dedicadas a la fabricación de pianos con un reconocido prestigio nacional e internacional, como fueron los Sres. Taberner y Cayetano Piazza que estaban tan bien

¹⁷ EL MAESTRO ZAMPA: “los músicos pintados por sí mismos o sea fisiología de músico. Entrega IV. De las pretensiones músicas” *La Iberia Musical y Literaria*, n° 38, 8-X-1843

¹⁸ *La Iberia, Musical y Literatura*. 1842, p. 7

considerados que no solo vendían en España sino también en París, Viena, Milan¹⁹...

6. Teatros y músicas escénicas

Otro caso será el teatro decimonónico, tal vez hallemos en él, uno de esos cambios más radicales, en ese recorrido del Antiguo Régimen/Ilustración, a la Modernidad/Romanticismo, en ese tránsito que va del corral de comedias al civilizado edificio que se construye para la representación teatral, será esa institucionalización del teatro una de las peculiaridades que marcan este siglo XIX.



Fig. 1. Teatro San Fernando

Realmente hay que decir que durante este siglo en Sevilla se había creado el fenómeno de un gran movimiento musical, evidenciado básicamente, por la proliferación de teatros que nacieron a pesar de soportar una censura permanente y con enconados encuentros con el Cabildo. Por cierto, hay que recordar que la mayoría de estos espacios sonoros formaban parte de los bienes desamortizados de la Iglesia, así como otros muchos y valga como ejemplo, sobre el solar que ocupaba el Hospital del Espíritu Santo se construyó el Teatro de San Fernando.

Desde esta nueva perspectiva durante la centuria decimonónica se establecieron en Sevilla un número importante de teatros en torno a los cuales hubo una interesante actividad de tipo escénico. Efectivamente, uno de los primeros fue creado de la mano de Lázaro Calderi y su mujer, Ana Sciomeri,

¹⁹ OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. Y OTROS: op. cit., pp. 505-520. Rosario Gutiérrez Cordero nos ofrece información de misceláneas, con documentación extraída del periódico *El Porvenir*.

cantantes italianos y muy comprometidos con el mundo de las artes y la música. De este modo, inauguraron el primer teatro del que se tiene constancia, el Teatro Cómico, hostilizado a lo largo de toda su trayectoria por una corriente de opinión que amenazaba constantemente su cierre. También será el único que había abierto sus puertas durante el gobierno Bonapartista y se mantuvo con Fernando VII, a partir de entonces feneció y con su demolición en 1833 se clausuró una primera etapa de la historia teatral sevillana.

Sobre las cenizas del Teatro Cómico, los empresarios José Massa y Josefina Julián auspiciado por el marqués de Guadalcazar emprenderán una nueva iniciativa, con el establecimiento del Teatro Principal que competirá con otros nuevos impulsos de usos escénicos de la ciudad.

Esta vitalidad escénica se pone de manifiesto tanto en el extraordinario número de piezas estrenadas y publicadas, como en la aparición de revistas especializadas y en la construcción de nuevos teatros públicos y privados. Realmente esta intensa afición se confirma por el despliegue de una gran nómina de establecimientos de teatros actualmente olvidados como, el de la Misericordia, el Teatro de San Martín, el Teatro de Vista Alegre, el Teatro de la Campana, el Teatro de San Jacinto, el Teatro de Hércules, el Teatro de las Vírgenes, el Cervantes y el Teatro del Duque... todos para una audiencia de entornos populares. Pero en ellos no se veían reflejados los gustos filarmónicos de esa burguesía diferenciadora, quedando reservado para el público con estatus más pretensioso, el denominado Anfiteatro y posteriormente, el Teatro de San Fernando.

El Teatro de San Fernando abrió sus puertas en 1847 con el estreno de la ópera *I Lombardi de Verdi* y se convirtió en el espacio sonoro emblemático de esa incipiente burguesía sevillana que ansiaba una regularidad en las representaciones operísticas en la ciudad. El monumental coliseo neobarroco será uno de los más importantes de la ciudad y se sostendrá en el tiempo adaptándose a las diferentes situaciones hasta el año 1973, que, tras una dejadez total, las piquetas municipales emprendieron su demolición.

En este sentido, habría que decir que el teatro constituye un proyecto de consolidación y afirmación de una imagen cultural de la sociedad sevillana con una proyección, en lo que respecta a la tradición musical, importante, a partir de la cual surgirán nuevos exponentes emblemáticos como los promotores, libretistas, comediógrafos, compositores o escenógrafos... El teatro

posiblemente fue el espectáculo predilecto por los españoles del siglo XIX, independientemente de que éstos pertenecieran a diferentes escalas sociales.

A modo de contraste, en este variopinto mundo del espectáculo, destacaron también las variedades, las zarzuelas, los cafés, los bailes de gitanos, las danzas de taberna, las academias de baile, la sociabilidad de cafés, ateneos, casinos, etc. Así nos encontraremos que en plena simbiosis con los diferentes tipos de actuaciones teatrales convivirán otros géneros como las zarzuelas que recogen, en cierto sentido, aquella tradición cómica que había tenido en el sainete dieciochesco uno de los logros dramáticos más exitosos y representativo del período ilustrado.

La zarzuela en general en este siglo diecinueve se constituye como distintivo de una cultura propia, a partir de una compleja combinación de ingredientes profundamente nacionales y también de contribuciones foráneas. Se puede hablar, dentro de un contexto de apogeo del más puro romanticismo, que este tipo de piezas musicales por su funcionalidad cultural y teatral constituye un género homogéneo. La proporcionalidad de la zarzuela estará integrada por esos elementos propios del diecinueve como serían, el uso de ese entusiasmo por lo ‘costumbrista’, pintoresquistas, coloristas o folclórico; las expresiones del regionalismo español, jergas populares; además de incluir otros modismos referenciales de otros lugares y países como italianos y franceses.

El prestigio de la zarzuela reside básicamente en su música y en sus músicos, pero el gran éxito estará en el esencial aspecto lúdico y festivo de su lenguaje que penetrará profundamente en esa burguesía, más popular, que emerge con una nueva sensibilidad. Llegará el momento de lo sencillo, lo más barato, más castizo en sus temas y tipos; se impone lo más asequible en todos sus códigos²⁰. Será incuestionablemente un “género” rentable por los que quieren favorecer una especie de nivelación de los gustos del patrimonio lírico de uso. Aquí habría que decir, que el fenómeno de la zarzuela ostentaba cierta predilección, adquiriría por un cierto prestigio institucional al amparo de la labor desempeñada por Barbieri que tratara en todo lo posible estimular la presencia de este tipo de teatro lírico.

En este sentido, convendría subrayar que, junto a estos usos de espacios escénicos favorecidos de alguna forma, poblaban los escenarios ciertas tradiciones teatrales que, de la mano del sainete, el baile dramático o la tonadilla

²⁰ OSUNA LUCENA M^a I., RODRIGUEZ OLIVA M^a C., MARTÍN PRADAS, A. y otros: op. cit., pp. 505-520.

escénica, dentro de una amplia gama de posibilidades, conformaban una buena parte del caudal dramático que alternaban en los entreactos. En algunos casos dichas piezas podían, incluso, convertirse en el auténtico centro de la representación y suscitaban cierta expectación y auténticos reclamos.



Fig. 2. Josefa Vargas, Antonio María Esquivel, 1840, Colección del Duque de Alba



Fig. 3. Aurora La Cujíñí. Antonio Chaman, 1862

Un repaso sobre los repertorios en general nos ilustra muy bien sobre el gusto y disfrute del público decimonónico. En principio no sólo tenía cabida la ópera extranjera (tanto francesa como italiana), sino que en el Teatro San Fernando se pudo disfrutar de la mejor dramaturgia de la época con José de Zorrilla; las comedias de Bretón de los Herreros o de Ventura de la Vega. Interpretándose, por supuesto, obras también dramáticas de Echegaray, Víctor Hugo, Pérez Galdós, Ibsen. También *vaudevilles*, la ‘alta comedia’ con Bernard Shaw, Pirandello...”

A partir de los años treinta haría su irrupción el andalucismo teatral, de la mano de figuras admiradas y fascinantes como: la malagueña Pepita Oliva, la apasionante Lola Montes, ‘La Nena’, la trianera Aurora ‘La Cujíñi’, la gaditana Josefa Vargas, la llamada ‘perla de Sevilla’ e internacional Petra Cámara...todas darían cuerpo y forma al baile escénico durante el siglo XIX; tomando el relevo y el testigo de la tonadilla escénica del siglo anterior, con artistas como María Antonia ‘La Caramba’ mencionada como la genio de la tonadilla; una de las grandes estrellas de la escena española en los finales del XVIII, la actriz María del Rosario Fernández ‘La Tirana’ retratada magistralmente en 1799 por Goya, Isabel Jiménez, Angustias Cruz... y compositores como Blas de Laserna y Pablo Esteve.

Asimismo, en los albores del romanticismo más extremo también las gitanas y bandoleros pueblan este tipo de teatro, conformando alrededor de ellos una escenografía perfectamente acorde con la imagen colorista, de fuertes contrastes, que reclamaba la escena del momento. Así consignamos “*títulos como El contrabandista (1841), La feria de Mairena (1843) de Rodríguez Rubí, La fábrica de tabacos de Sevilla (1850) de Sánchez Albarrán o las explícitas piezas Diego Corrientes o el bandido generoso (1850) de José María Gutiérrez de Alba...todas testimonian esta predilección del género por el personaje marginal, aunque provisto ahora de atributos y valores muy positivos de cara a la comunidad de la que se convierten en sus intérpretes más eficaces*”²¹.

7. Los cafés cantantes

Finalmente, y sólo como un apunte, vamos a señalar unos espacios sonoros nacidos en los albores del siglo XIX, cuyo arraigo y desarrollo tuvo importantes consecuencias para el devenir y difusión de una de las expresiones culturales

²¹ CARO BAROJA, J.: “Sobre la formación y el uso de arquetipos en Historia, Literatura y Folklore”, en *Ensayos sobre la cultura popular española*. (Madrid, Dosbe, 1979) 89-168.

más significativas para Sevilla y por extensión para la cultura española: el flamenco.

A lo largo del siglo XIX vemos proliferar los llamados ‘cafés cantantes’, aunque se tiene constancia de su existencia desde finales de la anterior centuria. Algunos especialistas consideran estos espacios como auténticas piedras angulares sobre las que se cimientan los inicios y desarrollo del arte flamenco. No es nuestra intención detenernos en este punto y, como indicábamos más arriba, sólo vamos a comentar someramente su localización en Sevilla.

En general fueron locales como pequeños teatros en los que, además de los cantes, toques y bailes flamencos denominados entonces como “*bailes del país y cantos de la tierra*”, se programaban otras expresiones populares. Lo cierto es que eran espectáculos híbridos en los que se alternaban pequeñas piezas dramáticas con danzas y música, con un gran componente de improvisación que servían como entretenimiento, y que fueron frecuentados tanto por el pueblo llano como por personajes relevantes de la elite cultural, tales como Estébanez Calderón, Jacinto Benavente, o George Borrow, entre otros muchos. En realidad, las relaciones sociales entre los distintos estamentos de la ciudad, gremios, profesiones, etc., fueron las que crearon las buenas condiciones para que fructificaran en la ciudad esos ‘cafés cantantes’ que se constituyeron como centros de encuentros de gran importancia.

La bibliografía sobre el mundo flamenco es extensísima, pero en lo que respecta a los cafés y su desarrollo no hay una gran contribución, quizás por ser la música “viva” un arte efímero y mucho más volátil cuando nos asomamos al inmenso y bastante indefinido universo de “lo popular”.

Rocío Plaza Orellana publicó un documentadísimo trabajo titulado *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, del que extraemos el siguiente párrafo:

“Desde el año 1808 los cafés y las fondas habían ido aumentando por la ciudad. Avanzando en el tiempo desde estos primeros locales de la calle Génova y del Turco en 1832 y se contaban en Sevilla de primer orden como “muy decentes y bien situados”, el Café de la Campana, el de San Fernando, el Café Fonda de los Americanos y el de Puerta Jerez, frecuentado por los viajeros que tomaban las diligencias hacia Cádiz y

Madrid. Se sumaban once en total dispuestos entre el Salvador y la Magdalena”²².

Además de los indicados arriba, los más significativos fueron: *el Café Cabeza del turco* (calle Sierpes); *el Café Lombardos* (calle actual Muñoz Olivé); *el Café Teatro Suizo* (tenía salidas por la calle Cuna y la calle Limones); *el Café de los Caajones* (Plaza de la Paja, actual Ponce de León); *Café de las Triperas* (calle Triperas, hoy Velázquez); *Salón de recreo y Café del Burrero* (Calle Tarifa, en la esquina con Amor de Dios)²³

Todos fueron desapareciendo, pero permanecieron vivos en los relatos de los viajeros, sobre todo los ingleses²⁴

Tiranas, Polos, Serranas, Caleseras, Jotas, Rondeñas, Granaínas Sevillanas...Bailes y cantes que conformaban un repertorio abierto para deleite y diversión de los asistentes.



Fig. 3. *Café Suizo*

²² HERRERA DÁVILA, José: *Guía de la ciudad*. Citado en Plaza Orellana, Rocío, *El flamenco y los Románticos Un viaje entre el mito y la realidad*, (Sevilla, Bienal de Arte flamenco, 1991-99) 415.

²³ <https://franconetti-aula-abierta.blogspot.com/2015/12/cafes-cantantes-de-sevilla.html> (Consultado el 16-10-2019)

²⁴ PLAZA ORELLANA: Rocío, op. cit.



Fig. 4. Café del Burrero

8. Coda y conclusión.

Es indudable que el tema tratado en este trabajo es extensísimo y con tal multiplicidad de facetas que lo hacen merecedor de un gran número de estudios monográficos centrados en cada uno de los apartados mencionados. Y, de hecho, así es. Cada vez son más las investigaciones y la consecuente difusión de la compleja y siempre difícil cultura decimonónica. Como apuntábamos al principio, este siglo supone un marcado cambio de rumbo en lo que se refiere a lo que nos referimos como cultura europea u occidental. Nuestro objetivo ha sido establecer unas pautas sobre las que cimentar el giro importantísimo que vivió la producción y desarrollo de la actividad musical de esa época. Desde unos antecedentes de marcados tintes religiosos, constatamos cómo la música, sin abandonar por supuesto los templos, va inclinando sus intereses hacia unas propuestas dominadas por el espectáculo en sí mismo, en público y en privado. Unos intereses dominados por el divertimento que en no pocas ocasiones rozaban la vulgaridad y la inmediatez.

En efecto vemos cómo se conforma una nueva sociedad, fruto de nuevos sistemas estamentales y económicos de los que emerge una creciente clase

social, la burguesía, con unos nuevos planteamientos vitales y con unas inquietudes y singularidades para la que no podemos afirmar con rotundidad si, en el tema que nos ocupa, la demanda cultural propició la oferta o la oferta estimuló a la demanda.

El romanticismo musical llegó a España con mucho retraso, sólo a finales de siglo el nacionalismo tardío de Granados y Albéniz logrará aproximar la música española a las corrientes principales europeas. Ciertamente a lo largo del siglo XIX la corriente italianizante fue la tónica general, tanto en la música instrumental favorecida por la presencia de italianos como Scarlatti y Boccherini en la Corte, como en la vocal en la que reinaba la ópera italiana. Mientras en Centroeuropa se desarrollaba la sinfonía y la música camerística, en España Rossini era recibido en triunfo, en los salones se cantaba en italiano y Beethoven era un perfecto desconocido. Por contra el empeño en encontrar un género operístico nacional hizo prosperar una zarzuela y sobre todo un género chico libres de imitaciones.

La burguesía decimonónica cambió el papel social de la música. Comenzó a tenerse en cuenta al músico como profesional liberal con libertad para poner precio a su trabajo. La música “clásica” deja de ser patrimonio exclusivo de la nobleza y de la Iglesia. Tanto en los teatros, donde las personas que pagaban pasaron a formar el nuevo auditorio de los conciertos públicos como en la música que se realizaba en los salones de la burguesía adinerada, donde el piano es el instrumento rey, se evidenció una “democratización” de este arte. Durante esta etapa existe una fluctuación y diversidad de encuentros sonoros donde todo vale, la representación y la literatura, el cante y el baile, la música de zarzuela y la ópera, el profesional y el aficionado, etc.... pero todos conformarán la esencia del espectáculo.

Pero hemos de reconocer que esta música, realizada por especialistas o por diletantes, se plegó al aplauso a veces demasiado fácil y en realidad la democratización que supuso su práctica y su audición le condujo hacia la dicotomía en la que aún nos encontramos: Una música para *evolucionar* artísticamente y una música para *ser consumida*, más asimilada a la sensiblería que a lo intelectual. Secularización, sí; democratización, sí; amplia difusión, sí; pero... a qué precio.

Y teniendo en cuenta todos estos parámetros y su obligada condensación, no hemos podido pasar de la epidermis y sólo nos hemos asomado a una vista panorámica de la Sevilla musical del XIX, en su vertiente laica, inmersa en una

España convulsa y a su vez integrada en una Europa compleja con sus respectivos conflictos y ramificaciones en ultramar. Siempre teniendo presente que la futilidad esencial de la música y más concretamente la producida y reproducida como espectáculo o puro divertimento la convierten en un patrimonio inmaterial con elementos frágiles, escurridizos y prácticamente imposible de reconstruir. Podremos consignar crónicas, nombres, fechas, repertorios, imágenes, críticas, comentarios, anuncios, informaciones..., pero, al margen de las partituras y las ilustraciones conservadas, solo podremos intuir o vislumbrar toda esa música viva de teatros, salones, bailes y cafés que tanto transmitió en las veladas sevillanas.

La música en la corte de los Montpensier

Auxiliadora Gil. *Conservatorio Superior de Música de Sevilla*

Los duques de Montpensier se instalaron en Sevilla en 1848. No fue una elección personal sino una decisión impuesta desde el gobierno. Así es narrado por Velázquez y Sánchez, primer archivero del Ayuntamiento de Sevilla, en su crónica del año 1848¹. De la crónica se deduce la premura que tenía la corte en alejar al duque de Madrid, pues se le seguía considerando un peligro para la corona de Isabel II. Los duques tuvieron que ser alojados en el palacio arzobispal, mientras esperaban a que terminasen las obras en el Alcázar. El texto también muestra el deseo de mejora de la capital con la presencia de la Princesa de Asturias en ella. No debe olvidarse que, a pesar de ser la tercera ciudad española en número de habitantes, no dejaba de ser una capital de provincias con serios problemas de infraestructura. Posteriormente, adquirieron y remodelaron el Palacio de San Telmo, instalándose definitivamente en septiembre de 1849. Desde “la corte chica” rivalizaron en festejos y protocolo con la corte de Madrid, pues Antonio de Orleans nunca abandonó los deseos de alcanzar la corona española. La vida musical de la corte de los Montpensier en Sevilla ha sido abordada por Gil Rodríguez². Además, existen algunos artículos

¹ VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. (Sevilla, Hijos de Fé, 1872). BERNAL, Antonio Miguel (reed.), (Sevilla, Servicio de Publicaciones. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994) 674.

² GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. *La actividad musical en la Sevilla decimonónica a través de la figura de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871)*. Tesis doctoral. (Sevilla. Universidad de Sevilla, 2019).

sobre el tema y sobre la música en la corte de Isabel II que aporta datos sobre la formación musical de la infanta³.

Desde el momento de su llegada a Sevilla, los duques de Montpensier se integraron en la vida musical sevillana. Grandes aficionados a la música, apoyaron con su asidua asistencia tanto las representaciones de ópera del Teatro San Fernando como los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica Sevillana, institución musical a la que ofrecieron una especial protección. Lógicamente, también asistía a estos eventos la aristocracia y la alta burguesía. En consecuencia, las veladas musicales se convirtieron, más que antes si cabe, en un acto social en el que se encontraban las élites sociales, económicas y culturales de la ciudad. Además, su presencia en los conciertos de la Sociedad Filarmónica trajo consigo un incremento protocolario: había un comité de bienvenida que recibía a los duques a su llegada a la sala y durante los descansos se ofrecía un ambigú en un reservado privado para los duques y otras personalidades de relevancia. Todo esto se vio reflejado en la prensa pues, a partir del momento que los duques se instalan en Sevilla, la crónica de todos los eventos musicales a los que asistían no solo se publicaba en la prensa local, sino que se convirtió en noticia de interés nacional. La vinculación de los duques con la Sociedad Filarmónica no es de extrañar y en ella, sin duda, intervinieron varios factores. Por una parte, es indudable el interés y la vinculación de ambos con asociaciones e instituciones musicales desde su infancia. Por otra parte, a ella pertenecía Hilarión Eslava, uno de los músicos españoles con mayor prestigio y maestro de la Capilla Real, que pudo haberles servido de enlace con la institución. Por último, existía un condicionante político: la lista de los socios contribuyentes de la Sociedad estaba integrada por la alta burguesía y aristocracia sevillana y el duque estaba interesado en conseguir el respaldo de este estamento social.

Pero, no solamente los Montpensier se integran en la vida musical sevillana, sino que, desde el momento de su instalación en San Telmo, serían catalizadores

³ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. En PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (Ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*. (Madrid, Marcial Pons, 2004) 213-230; “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *El Museo Canario*, nº 54, fascículo 2, 1999, pp. 447-462; NAVARRO LALANDA, Sara. “Entorno político musical de la infancia de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda de Borbón”. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.), *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares*. (Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009) 637-652; OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Temas de estética y arte*, nº 21, 2007, pp. 193-210.

de un nuevo y apasionante panorama musical que surgió en torno a ellos y en el que se entrelazaban diversas instituciones sevillanas. Por una parte, estaban las veladas musicales, las serenatas y los bailes que los duques organizaban en palacio, la música que con claridad puede clasificarse como cortesana. Pero a la vez se genera una actividad musical relacionada con su figura tanto en instituciones religiosas, como la catedral y las hermandades sevillanas, como en las laicas con los festejos organizados en los ayuntamientos de Sevilla y otras ciudades que visitaron en sus frecuentes viajes.

1. La capilla musical de los Montpensier

Poco después de instalarse en Sevilla, los Montpensier crearon su propia capilla musical a imitación de la Capilla Real de Madrid⁴. En 1851, cuatro años antes de su jubilación como organista segundo de la Catedral de Sevilla, Eugenio Gómez fue nombrado maestro de capilla de los duques. Además, Eugenio Gómez fue pianista en las veladas musicales organizadas por los duques y profesor de piano de la Infanta Luisa Fernanda, y de sus hijos posteriormente, puesto que debió ejercer desde el momento de la llegada de esta a la ciudad. El hecho de esta elección demuestra el prestigio que el músico tenía en la ciudad. La noticia del nombramiento de Gómez aparece en la sección de Gacetilla del diario *El Popular*. Además, la noticia se hace eco de una función celebrada el día de San Antonio, día de la onomástica de Antonio de Orleans duque de Montpensier, en la capilla de San Telmo:

El eminente artista D. Eugenio Gómez, maestro de *Su Alteza Real* la Infanta, ha sido nombrado su maestro de capilla. En la función celebrada el día de San Antonio en la capilla de su palacio de San Telmo, se ejecutaron unas coplas dedicadas a su esposo el duque de Montpensier; obra que agradó en extremo, porque a más de su belleza en la instrumentación, eran de un carácter ligero y original⁵.

Las Coplas a San Antonio, obra compuesta por Eugenio Gómez en 1851 para coro a cuatro voces, órgano y orquesta y perdida actualmente, debieron ser compuestas por el maestro de capilla de los duques para esta ocasión⁶. La reseña indica que fue la capilla de palacio el espacio para el que se compusieron las

⁴ No debe olvidarse que entre 1848 y 1851 además de la Capilla Real, en la corte existía el Teatro del palacio Real mandado construir por la reina Isabel. ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, págs. 213-230.

⁵ “Gacetilla”, *El Popular*, (1851), 4/7/1851, pág. 4.

⁶ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. “Gómez Carrión, Eugenio”. En V.V.A.A. *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Vol. V. Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2002, pág. 714-715.

coplas. En primer lugar, cabe señalar que el coro, donde probablemente se ubicaron los músicos, es relativamente pequeño, por lo que la orquesta que tocó no podía ser muy numerosa. Otro aspecto importante es el propio cariz litúrgico de la obra. No se trata de una misa vinculada a una devoción particular, que vendría a solemnizar el día de la onomástica del duque. Las coplas se interpretaban como celebraciones independientes, de carácter devocional, en sesión vespertina. Se trataba por tanto de una forma mucho más libre y sin las limitaciones temporales propias de una misa. Todo esto permite concluir que la solemnidad alrededor de la música litúrgica de palacio excedía la de una actividad devota particular o familiar, y probablemente haya que vincularla con la creación de una imagen del duque en los círculos locales y nacionales.

Dos años después, en la prensa de febrero de 1853 se anunció la relación de músicos que formaban parte de la capilla musical de los Montpensier: Eugenio Gómez, pianista y maestro de capilla; Mariano Courtier, concertino; José Courtier (hijo), violín; Ramón Noriega y José Álvarez, clarinetes; Francisco Vargas, flauta; Agustín Rueda, trompa; Antonio Frutos, cornetín y Nicolás Zabala, contrabajo⁷. Todos ellos eran músicos de la orquesta de la Sociedad Filarmónica Sevillana, lo cual no es de extrañar dado la vinculación que los Montpensier tenían con la institución. Como agrupación musical resulta sorprendente, tanto por la inexistencia de violonchelos, violas y oboes, como por la presencia de vientos metales y la evidente descompensación entre las voces. Una posible explicación es que Eugenio Gómez consideraba que el órgano supliría a muchos de estos instrumentos, y que sólo requería la brillantez y agilidad de las voces superiores, y el cuerpo del contrabajo y los vientos metales. Además, tanto en la instrumentación como en el número de integrantes, el contraste entre esta formación y la orquesta sinfónica que tuvo el teatro del Palacio Real durante su efímera existencia entre 1849 y 1851 es abismal⁸. La explicación a esto estriba en la finalidad musical de ambas agrupaciones: el repertorio interpretado en el teatro palaciego de la corte abarcaba ópera y música sinfónica, mientras que la función de la capilla musical de los Montpensier era intervenir en los actos litúrgicos celebrados en la capilla del Palacio de San Telmo. En este sentido, esta formación es similar a las

⁷ OSUNA LUCENA, María Isabel. “La música en Sevilla durante 1850-1860”. *Laboratorio de Arte* nº 10, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, págs. 510-511.

⁸ SUBIRÁ, José. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, C. Bermejo, 1950, págs. 157-160.

agrupaciones musicales que intervenían en las funciones y cultos mayores de las hermandades.

2. Música civil dedicada a los Duques de Montpensier

Cuando llegaron a la ciudad en 1848 el ayuntamiento les recibió con un comité de bienvenida y se contó para la ocasión con la orquesta del Teatro San Fernando. No fue una excepción, pues los acontecimientos importantes de la familia de los duques de Montpensier, como miembros de la familia real, fueron motivos de festejos organizados tanto por el cabildo municipal como por el catedralicio. Además de la orquesta del Teatro San Fernando, fueron las Bandas de Música del Ejército y del Ayuntamiento las que actuaron en estos momentos. De igual modo se congregaban debajo del balcón de San Telmo para ofrecer una serenata en las efemérides y fiestas familiares importantes de los duques. Incluso el piquete de soldados que hacía el relevo de la guardia del palacio formaba parte de una banda militar⁹.

La primera ocasión no se hizo esperar, cuatro meses después de su llegada a Sevilla, el 21 de septiembre, nació la primogénita de los duques, María Isabel, hecho que fue motivo de la organización de tres días de festejos en la ciudad. La descripción de estos por Velázquez y Sánchez muestra cómo eran este tipo de celebraciones: se decoraron la casa consistorial y el perímetro del Salón de Cristina con guirnaldas, transparentes y el nombre de la recién nacida; se iluminaron la Giralda, los teatros y el puente; se instalaron dos cucañas en la Alameda de Hércules con un premio de doscientos cuarenta reales; hubo fuegos artificiales y se repartieron tres mil hogazas de pan entre los pobres¹⁰. No fueron estos los únicos actos organizados por el consistorio sevillano para la ocasión, la crónica de Velázquez y Sánchez narra lo acontecido después¹¹. En primer lugar, desde el punto de vista sociológico, describe la acogida que los duques tenían entre los sevillanos. El hecho de que el consistorio organizase una serenata y un concierto sinfónico a las puertas del Alcázar al que asistieron masivamente los ciudadanos también demuestra la afición musical de los ciudadanos y la curiosidad que sentían hacia todo lo concerniente a los duques. Es destacable la intervención de los cabildos municipal y catedralicio en estas

⁹ OTERO NIETO, Ignacio. “Los duques de Montpensier y la música de Sevilla”. *Op. Cit.*, pp. 193-210.

¹⁰ VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pp. 691-692.

¹¹ *Ibid.* 695.

celebraciones, con una colaboración entre ambas instituciones en la que en más de una ocasión lo civil y lo religioso van de la mano. Este hecho está lejos de las tensiones existentes entre el Ayuntamiento y la Catedral por la participación de los músicos de la capilla catedralicia en las funciones del teatro¹². Pero lo más interesante es la faceta musical propiamente. Encontramos aquí los dos tipos de repertorios musicales de estos eventos. Por una parte, música de banda, interpretada por bandas militares de la ciudad y compuestas por músicos de esas formaciones. Estos compositores pasan desapercibidos en la mayoría de trabajos monográficos sobre la música española del siglo XIX, así como su repertorio, generalmente basado en marchas y aires nacionales. Un ejemplo de estos músicos es el caso de José María Llurba, músico mayor del Regimiento de Sevilla¹³, quien compuso *Potpurrí de Aires Nacionales para banda militar*, obra dedicada a los duques que se conserva en el Fondo de Orleans y que probablemente se interpretó en algún festejo organizado por el Ayuntamiento en honor a los duques (Fig. 1)¹⁴.

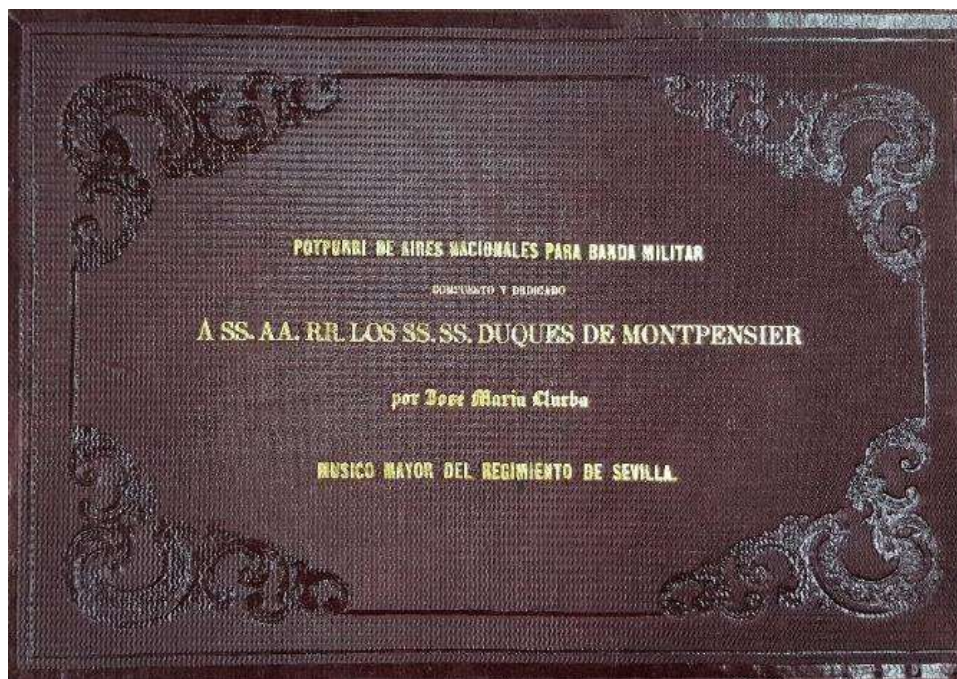


Fig. 1. LLURBA, José María. *Potpurrí de Aires Nacionales para banda militar. Compuestos y dedicados a Sus Altezas Reales los Serenísimos Duques de Montpensier. Portada. BICGC. FO*

¹² GIL RODRÍGUEZ, Auxiliadora. *La actividad musical...*, pp. 187-208.

¹³ De José María Llurba se conoce la existencia de una marcha titulada *El Llanto*, publicada por CASTROVIEJO LÓPEZ, José Manuel. *De bandas y repertorios. La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. (Sevilla: Samarcanda, 2016).

¹⁴ LLURBA, José María. *Potpurrí de Aires Nacionales para banda militar. Compuestos y dedicados a Sus Altezas Reales los Serenísimos Duques de Montpensier*. Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canarias, Fondo de Orleans.

Por otra parte, durante estas fiestas también tuvo cabida la música sinfónica interpretada por la orquesta del Teatro San Fernando, ampliada a veces cuando tocaba al aire libre. Ejemplo de este tipo de repertorio se nos presenta en la crónica de la serenata que apareció días después en la prensa nacional¹⁵. La crítica es una muestra de cómo se narraban las serenatas, conciertos y bailes en la corte. La mayor parte de la redacción se destinaba a describir el palacio, la decoración ornamental para la ocasión y los asistentes, incluso en muchas ocasiones se obviaba la crítica musical en sí, omitiendo el nombre de las piezas interpretadas y de los músicos. Este hecho demuestra que existía un mayor interés en la crónica social que en la musical de estos eventos. Afortunadamente, en esta ocasión la reseña sí permite obtener información musical. La orquesta que intervino fue la de la ópera del Teatro de San Fernando con Silverio López Uría (1810-1879), director más asiduo en esta formación, al frente¹⁶. Aunque probablemente se aumentase la platilla de la orquesta para la ocasión, es prácticamente imposible que llegase a cien el número de músicos. Si es posible esta cantidad en las piezas en las que intervinieron a la vez la orquesta y la banda. El otro director que participó fue Antonio Maqueda Castillo (1811-1905), compositor granadino, autor de obras y arreglos orquestales, que en 1864 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, tras haber trabajado al menos desde 1862 en el entorno de Sanlúcar de Barrameda¹⁷. Es posible que el director estuviera acercándose a los círculos de los duques con la intención de hacerse un hueco entre sus músicos. Respecto al repertorio, combina oberturas y números de óperas italianas frecuentemente interpretadas en el Teatro de San Fernando, como la obertura de la ópera de Rossini *Guillermo Tell*, la obertura de la ópera cómica de Daniel-Francois Auber *Los diamantes de la corona* y varios números de dos óperas de Verdi, *Nabuco* y *Hernani*; junto con danzas de corte europeas, como el *Vals* de Strauss, y canciones españolas como *La Alba flor* y *El Jaleo de Jerez*¹⁸.

¹⁵ “Gacetilla de provincias”. *El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial* (Madrid, 1842), nº 1.964, 18/10/1848, pág. 4.

¹⁶ MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998) 140-169.

¹⁷ Se conserva una misa compuesta por Maqueda dedicada a Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda datada en 1862. PAJARES, BARÓN, Máximo. *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. (Granada: CDMA, 1993) 307-360.

¹⁸ Del *Jaleo de Jerez* se conserva en el FO un arreglo con acompañamiento de guitarra.

Desde que se instalaron en Sevilla, los duques realizaron frecuentes viajes por Andalucía, probablemente con la intención de acercarse a la sociedad andaluza. El recibimiento con que eran agasajados en estas ciudades era bastante similar, con la intervención de una orquesta sinfónica o una banda que interpretaba obras compuestas exprofeso para la ocasión. Este es el caso de dos obras para orquesta compuestas en Cádiz en octubre de 1851. La primera es *Luisa, vales á grande orquesta*, obra compuesta por Salvador García de Alzugaray y Jogues¹⁹, músico de la Real Maestranza de Caballería de Ronda y juez municipal de Cádiz, siendo asiduo de los círculos musicales gaditanos y en concreto de su casino²⁰. La segunda es la obertura para gran orquesta *María Luisa Fernanda*²¹, compuesta por Ventura Sánchez Lamadrid (ca. 1820-1858), director de la compañía de ópera del Teatro Principal de Cádiz²². Las dos obras dedicadas a Luisa Fernanda están escritas para *grande orquesta* y tienen la misma encuadernación. Es lógico pensar que ambas obras fueron interpretadas por orquesta en un concierto ofrecido por el Ayuntamiento gaditano como recibimiento de los duques en la ciudad y que en dicho acto se les entregó como obsequio las partituras. Los actos protocolarios de bienvenida fueron similares en sus viajes al extranjero. Este fue el caso del viaje que realizaron a Venecia en 1864, donde recibieron como obsequio la *Serenate Popolari Veneziane*, obra de Giacomo Bortolini, maestro de la compañía de canto de un teatro de Venecia²³.

3. Los Duques de Montpensier y la Catedral de Sevilla

Los duques se interesaron en las festividades religiosas sevillanas desde su llegada en 1848. Ese mismo año el mayordomo de los duques informó a la Catedral y el Ayuntamiento que deseaban asistir a la ceremonia del Corpus Christi, una de las de más arraigo en la ciudad, y presenciar el desfile desde la casa consistorial. Para ello se dispuso un palco en el balcón principal del

¹⁹ La obra se localiza en la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canarias. GARCÍA DE ALZUGARAY Y JOGUES, Salvador. *Luisa, vales a grande orquesta* dedicados a *Sus Altezas Reales* los Serenísimos. Sres. Duques de Montpensier. Cádiz 15 de octubre de 1851. BICGC. 621 FO.

²⁰ “Baile en el Casino”. *La Tertulia. Periódico semanal de literatura y de artes*. Nº 84. Cádiz, 10 de febrero de 1850, pág. 7. Ver también ROSETTY y PRANZ, José. *Guía oficial de Cádiz y su provincia y departamento*. Cádiz, Joly, 1878, pág. 464.

²¹ SÁNCHEZ DE MADRID, Ventura. *María Luisa Fernanda, Obertura a grande orquesta*. Dedicada a *Sus Altezas Reales* los Serenísimos. Sres. Duques de Montpensier. Cádiz a 18 de octubre de 1851. BICGC. 622 FO.

²² MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, p. 199.

²³ BORTOLINI, Giacomo. *Serenate Popolari Veneziane*. Recuerdo de su estancia en Venecia en octubre de 1864 a Su Alteza Real el infante de España Antonio Maria D’Orleans, duque de Montpensier y a su serenísima esposa Su Alteza Real la Infanta de España María Luisa Fernanda. BICGC. 639 FO.

consistorio en la calle san Francisco, se adornó el edificio, se alfombró el vestíbulo y se acondicionó un gabinete contiguo como sala de descanso. Durante la procesión los seises bailaban tradicionalmente ante los representantes del Tribunal Superior, pero en esta ocasión se decidió en el cabildo catedralicio que lo hiciesen en el palco de los duques, con la consecuente queja de los miembros de la audiencia²⁴. El tema se debatió en el cabildo del día 21 de junio:

Leído el Oficio del Señor Corregidor invitando al Cabildo para que se verificase un baile de los Seises ante *Sus Altezas Reales* la Serenísima Señora Infanta *Doña* Luisa Fernanda y su Augusto Esposo que se colocarán para ver la Procesión en la casa de Ayuntamiento de esta Ciudad, plaza de San Francisco; se acordó: que se haga solo baile de Seises ante los Señores Príncipes, y que si ocurriese alguna cuestión o duda sobre el ceremonial en la misma procesión queda facultado el Señor Deán para resolverla, dando después cuenta al Cabildo²⁵.

Desde entonces se convirtió en cita habitual para los duques la asistencia a la procesión del Corpus sevillana, situándose en la misma ubicación para presenciar el desfile, hecho comprobado a través de las crónicas sevillanas decimonónicas y de los autos capitulares de la catedral, e incluso participando en la comitiva. Al igual que el ayuntamiento sevillano, también la catedral contribuía a las celebraciones de los acontecimientos familiares de los Montpensier. El primero de ellos fue la ceremonia de presentación en el templo catedralicio de la primera hija de los duques, el 12 de octubre de 1848, ya mencionada. En el cabildo del día previo se trató el asunto, con las indicaciones dadas por Luisa Fernanda respecto a la hora, la música, el ceremonial y las autoridades asistentes²⁶. El acontecimiento también fue reseñado por Velázquez y Sánchez, describiendo minuciosamente el protocolo que se siguió: las vestimentas de los duques para la ocasión, el papel de madrina de la niña representado por la marquesa de Malpica en representación de la reina Isabel II o los trajes que vestían la Virgen de los Reyes y el niño Jesús, regalos de la infanta. Respecto a la parte musical de la ceremonia señala:

²⁴ VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pp. 686-687.

²⁵ A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 208 Sign. 07256, 21-6-1848, fol.33. En MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit.*, p. 209.

²⁶ A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 208 Sign. 07256, 11-10-1848, fol.68. En MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit.*, pp. 212-213.

Instalados en sus respectivos asientos los Príncipes y la marquesa de Malpica, celebró el santo sacrificio el señor dean, tocando el órgano San Clemente como sabía hacerlo aquel imponderable artista en las grandes solemnidades de nuestra catedral, y acabados los ritos de este primer acto pasó la comitiva a la capilla mayor, revestido el altar de primera clase, y ocupados los asientos prevenidos, se entonó por el señor Romo y Gamboa el sublime himno *Te Deum*, cantado a voces y orquesta, con las preces de costumbre[...]27.

Tres años después se repitieron los mismos rituales tras el nacimiento de su segunda hija, María Amelia. En esta ocasión se solicitó desde San Telmo al cabildo permiso para que algunos cantantes y un organista pudiesen desplazarse al palacio para participar en las ceremonias de nacimiento y bautizo que se iban a celebrar allí28. Resulta llamativa la petición hecha, más si cabe, teniendo en cuenta que ese mismo mes se anunció en la prensa la contratación de Eugenio Gómez como maestro de capilla y pianista, y por extensión organista en los eventos religiosos, del palacio de San Telmo. Del hecho se extraen dos conclusiones. La primera sería la reticencia del cabildo para que sus músicos tocasen fuera de la catedral, a pesar de la buena relación que mantenía con la casa de los Montpensier. Hay que tener en cuenta que en estas fechas, como consecuencia de los sucesivos Planes de Música catedralicios, la capilla musical estaba muy mermada de efectivos, y los que le quedaban debían ser necesarios para el ceremonial de la Catedral. La otra conclusión es que Eugenio Gómez debió ser contratado por los duques a raíz de este hecho, para poder contar con su propio organista y capilla musical y no necesitar recurrir a los músicos de la Catedral. Días después los duques realizaron la presentación de María Amelia en el templo catedralicio, igual que habían hecho con su primogénita y, con posterioridad, harían con sus otros siete hijos29.

Los nacimientos de los hijos de los duques no fueron las únicas ocasiones en que se celebró un *Te Deum* de acción de gracias en la Catedral dedicado a algún miembro de la familia. En otras ocasiones estuvieron dedicados al feliz restablecimiento de la salud después de alguna enfermedad. El profesor del Instituto Provincial y maestro de la Sociedad Filarmónica Sevillana Ángel Marcucci compuso en 1864 un *Te Deum* por el restablecimiento de la salud del

27 VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850. Op. Cit.*, pp. 693-695.

28 A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 210 Sign. 07258, 15-9-1851, fol. 69. En MONTERO MUÑOZ, Mª Luisa. *La música en la Catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares. Vol. V, 1831-1938. Op. Cit.*, p. 227.

29 A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 210 Sign. 07258, 30-7-1851, fol.52v. En *Ibid.*

duque³⁰. La obra se interpretó el domingo 10 de julio de 1864 en la Catedral de Sevilla, después de la misa mayor dominical. Así se acordó en el cabildo del día 6 de julio: “se cantará el domingo próximo después de la Misa mayor, un solemne *Te deum* en acción de gracias por el restablecimiento de la salud del Serenísimo Señor Duque de Montpensier; y que se ponga en conocimiento de Excelentísimo Ayuntamiento”³¹.

En octubre de 1862, coincidiendo con la visita oficial que la reina Isabel II hizo a Sevilla y a petición de ella, se organizó en la Catedral una misa solemne el día de San Francisco, onomástica del rey consorte Francisco de Asís. El ceremonial se organizó previamente desde el cabildo con todo el protocolo que la regia ocasión requería:

Se leyó un parte telegráfico dirigido por el Excelentísimo. Señor Mayordomo Mayor de *Su Majestad* la Reina en la noche de ayer desde Cádiz participando al Señor Deán que *Sus Majestades* desean que en día de mañana en celebridad de los días de *Su Majestad* el Rey se cante en el Altar del trascoro una Misa de Concepción a la que asistirán *Sus Majestades*, bailando los Seises también si fuera posible. El Cabildo acordó que se hiciese todo del mejor modo, conforme a los deseos de *Sus Majestades* encargándose de su ejecución los Señores Mayordomos de Fabrica y Diputados de Sagradas Ceremonias, y comisionando al Señor Deán para que invite al Excelentísimo Señor Nuncio de Su Santidad para que cante la Misa caso de que *Sus Majestades* quisieran que se celebre de Pontifical, y que se invite al Excelentísimo Ayuntamiento³².

No deja de ser llamativo el interés de la reina en ver bailar a los seises de la Catedral en un día fuera de los establecidos protocolariamente para ello, seguramente debido a las referencias que le habían llegado de estos bailes tan arraigados en Sevilla. Igualmente lo es que desde el cabildo se organizase todo con el mayor realce posible y con una total sumisión a la reina. Finalmente, los seises bailaron y cantaron unos villancicos, y la reina hizo llegar al cabildo la petición de una copia de las partituras³³. De este acto es significativo el despliegue de medios hecho desde el cabildo catedralicio con la familia real. Pero

³⁰ MARCUCCI, Ángel. *Te-Deum*, Dedicado al feliz restablecimiento de *Su Alteza Real* El Serenísimo. Señor Duque de Montpensier, Infante de España. (Sevilla: 1864). BICGC, 635 FO. Angelo Marcucci podría ser el mismo, o familiar, del bajo soprano que formaba parte de los cantantes de la capilla musical de corte de la reina María Luisa de Sajonia. *Almanacco di corte*. Vol. 17.(Lucca: Tipografia Giusti, 1847) 138.

³¹ A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 217, Sign. 07265, 6-7-1864, fol. 49v. En MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa. *Op. Cit.*, p. 322.

³² A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 216 Sign. 07264, 3-10-1862, fol.94v. *Ibid.*, pp. 299-300.

³³ A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 216 Sign. 07264, 10-11-1862, fol.105. *Ibid.*, pp. 300-301.

lo más destacable es el interés de la reina por la música interpretada y la petición de una copia de esta. De aquí se deduce que no era costumbre generalizada el regalo de las copias de las partituras musicales, sino que a veces era ella quien las reclamaba. Esta obra se conserva, con las mejores encuadernaciones de la época, en la biblioteca de Isabel II ubicada en el Palacio Real³⁴. Se puede establecer un paralelismo, en este sentido, con la cantidad de obras, lujosamente encuadernadas, dedicadas a la infanta Luisa Fernanda y a Antonio de Orleans que se conservan en el Fondo de Orleans y deducir que es probable que ellos también solicitasen copia de las respectivas partituras interpretadas en su honor.

4. Los bailes en San Telmo

Después de haber sido prohibidos durante la época absolutista de Fernando VII, en la primera etapa del reinado de Isabel II resurgen los bailes de máscaras, que se organizaban en cafés, teatros, sociedades³⁵ y residencias particulares. Hasta 1837, fecha de la creación del Liceo madrileño, la aristocracia solía asistir al baile de máscaras del gran salón de Santa Catalina³⁶. En el Teatro Real de Madrid se programaban bailes, especialmente durante el carnaval los bailes de máscaras eran muy concurridos. Juan Mollberg (1819-1866)³⁷ dirigía una orquesta de unos ochenta músicos y duraban hasta el amanecer, terminando con el galop a la luz de las bengalas. También se organizaban brillantes bailes en la residencia de María Cristina y en casas de la aristocracia y la incipiente burguesía. Estos bailes, además de ser un acontecimiento social y lúdico, eran el escenario donde se cerraban muchos negocios. El protocolo indicaba que el primer rigodón lo bailaba Isabel II con el presidente del consejo de ministros³⁸.

³⁴ La plantilla utilizada es la de coro de tres voces soprano, un fagot, una flauta, dos oboes, dos cornetas, dos violines, una viola y un contrabajo. MÁRQUEZ Y RAMÍREZ, Antonio. *Partituras de los villancicos bailados por los seises de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla ante Sus Majestades y Altezas el día 4 de octubre de 1862*. RBP, MUS/MSS/1605.

³⁵ Se puede consultar como eran los bailes de máscaras en el Liceo de Madrid en PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu. *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*. (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005) 265-270.

³⁶ DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Anuario Musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 61, 2006, pp. 189-210.

³⁷ Juan Mollberg violinista y director de orquesta alemán que desarrollo buena parte de su carrera en Madrid. Fue director de orquesta del madrileño Teatro Novedades en la década de 1860 y compositor de zarzuelas. GÓMEZ AMAT, Carlos. “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. En LÓPEZ CALO José, FERNÁNDEZ de la CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Vol. 2. (Madrid: INAEM, 1987) 211-224.

³⁸ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, pp. 213-230.

El repertorio de estos bailes de las clases más elitistas sucumbió a la influencia extranjera. De este modo, rigodones, valeses, polkas, mazurcas, galop, etc, considerados más refinados, desplazaron a los aires nacionales. Mientras tanto, los bailes nacionales como la jota, la cachucha o el bolero, encandilaban al público parisino e incitaban a recorrer España a los viajeros románticos en busca del exotismo³⁹. No faltaban voces que se elevaban en defensa del baile español, como fue el caso del costumbrista de la época Martínez Villegas:

Confieso mi pecado; el rigodón será muy bueno, pero no me gusta; la mazurca será invención de un genio de la danza, pero no me peta; el galop, el britano, las italianas, la misma polka universalmente celebrada, serán bailes divinos, pero no me llaman. Lo que yo deseo, cuando acabo de ver una comedia, no es ver salir a un hombre muy serio a hacer juegos de pies con el baile inglés ni la gavota, sino oír aquel repiqueteo de castañuelas que me levanta de la luneta preludiando las inexplicables gracias del fandango. Algunos dirán que tengo mal gusto, que no pertenezco al gran tono; qué sé ya lo que dirán. Pero yo me río de todo⁴⁰.

Aunque antes de la llegada a Sevilla de los duques de Montpensier ya se organizaban bailes en el Liceo Artístico y Literario de Sevilla y en la Sociedad Filarmónica Sevillana, sin duda su presencia contribuyó a un mayor realce de estos. De este modo, y paralelamente a lo que acontecía en la corte, una vez instalados en el Palacio de San Telmo, fueron frecuentes los bailes organizados por los duques, para los que escribían obras exprofeso los músicos locales. Este fue el caso de Silverio López Uría, director de la orquesta del Teatro de San Fernando de Sevilla. En marzo de 1854 se contó con su presencia como director de la orquesta para el baile de disfraces organizado por los duques en San Telmo⁴¹. Para esta ocasión compuso *La Corona de España, Tanda Histórica de Rigodones y El Puente de Sevilla, Tanda de Valeses para piano*, que, entre otras danzas, se interpretaron en la velada. Era usual la composición de los bailes de salón en tandas que se interpretaban de manera consecutiva, como es el presente ejemplo de López Uría. La más frecuente era la tanda de valeses que consistía en una agrupación de valeses encadenados tonalmente, precedidos por

³⁹ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “Un legado singular: la música lírica en la corte de los duques de Montpensier”. *Op. Cit.*, pp. 447-462.

⁴⁰ DÍAZ PLAJA, Fernando. *La vida cotidiana en la España romántica*. Madrid, EDAF, 1993, pág. 160. Citado en DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, pp. 189-210.

⁴¹ “Crónica de las Provincias”. *El Clamor público*. 4/3/1854, página 3.

una introducción y con una coda en la que se re-exponen los motivos principales de los valeses⁴². Las obras se editaron anunciando a Silverio López Uría como “Director de Orquesta del palacio de *Sus Altezas Reales los Serenísimos Duques de Montpensier*”⁴³. La noticia se difundió primero en la prensa local *El Regenerador* y posteriormente pasó a la prensa nacional en *El Clamor público*: CUESTIÓN IMPORTANTE. - *El Regenerador*, periódico moderado de Sevilla trae por primer artículo de fondo en su parte editorial, unos memorándums acerca de la más vital de cuantas cuestiones se agitan en esta época azarosa. Su título es: baile de trajes en el palacio de San Telmo. Después de hacer el periódico andaluz una larga, circunstanciada, minuciosa, interesante, magnífica y hasta romántica descripción del baile, concluye enumerando con sus correspondientes epígrafes las piezas tocadas por la orquesta en la forma que sigue:

Rigodones. *España* de don Silverio López Uría; *La Maga* de don Silverio López Uría; *Paquita* de Musard; *La Retour a la Montagne* de Lefobure-Welly; *La hija del Regimiento* de Musard.

Valses. *María Luisa*, por B; *Las tres princesas* de don Silverio López Uría; *La Esmeralda* de Bosisio; *El puente de Sevilla* de don Silverio López Uría; *La Aurora* de Ávila.

Polkas. *Homenaje a Sevilla* de Konski; *Las damas de Varsovia* de Bosisio; *Los cinco sentidos* de Schotzdopole.

Polkas-Mazurkas. *Dolores* de Espín; *Diana* de Moré; *Rigoletto* de don Silverio López Uría.

Redowas. *Magnolia* de N; *El violín del diablo* de Saint-León; *Olga* de Telbecq.

Schotischs. *Ángela* de Espín; *La Sevillana* de don Silverio López Uría; *De la Elegancia* de Allú.

Contradanza habanera. *La Criolla*.

Galop. *Los Venecianos* de Lanner⁴⁴.

Lo primero que llama la atención de este programa es la ausencia del maestro de capilla de los duques, Eugenio Gómez, sustituido por Silverio López Uría en esta ocasión. El motivo debía proceder de las necesidades del ceremonial

⁴² VAZQUEZ TUR, Mariano José. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. En *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, pp. 225-248.

⁴³ LÓPEZ URÍA, Silverio. *La Corona de España, Tanda Histórica de Rigodones*, compuesta para los bailes del Palacio de San Telmo; *El Puente de Sevilla*, Tanda de Valses para piano. BICGC. FO

⁴⁴ “Crónica de las Provincias”. *El Clamor público*. 4/3/1854, página 3.

catedralicio⁴⁵. Lo segundo es la selección de danzas, agrupadas en tandas, de diferentes países europeos: el rigodón francés, el vals y el chotis austríacos, la polka y la mazurca polacas, el redowa checoslovaco y la contradanza o habanera sudamericana. El programa es un reflejo de las danzas que estaban de moda en las cortes europeas y puede observarse que, al igual que ocurría en Madrid, se inició con una tanda de rigodones, probablemente el primero de ellos bailado por Luisa Fernanda como mandaba el protocolo cortesano, y concluyó con el Galop. Por último, es significativa la actitud del periodista del *Clamor Público*, tachando la reseña de *El Regenerador* de excesivamente centrada en los aspectos sociales y ornamentales del evento, cosa que por otra parte hacía la mayoría de la prensa de la época, para centrarse estrictamente en lo musical.

Este baile de disfraces en Sevilla es fiel reflejo del ambiente lúdico que se vivía en Madrid durante el Carnaval. Si en la corte fueron famosos los bailes de Narvaez, el marqués de Miraflores, la duquesa de Medinaceli y la condesa de Montijo⁴⁶, en la capital hispalense, además de los bailes de máscaras de San Telmo, la aristocracia y la incipiente alta burguesía rivalizaban organizándolos en sus casa-palacios⁴⁷. Los mismos duques de Montpensier participaban en los bailes de las dos ciudades. En el catálogo de 1866 de las obras de arte pertenecientes a los Montpensier consta la existencia de unos retratos al óleo del duque de Montpensier con traje de moro argelino y de la infanta con traje de judía de Tánger. Los cuadros documentan el baile de disfraces que se celebró en el palacio madrileño de Cervellón organizado por los duques de Fernán Núñez en 1863 para la nobleza española (Fig. 2 y Fig. 3)⁴⁸. Ese mismo año tuvo lugar en Sevilla un sonado baile de máscaras que comenzó en la casa del duque de Medina de las Torres, para continuar en la del conde de Montelirios y finalizar en la del conde del Águila⁴⁹.

⁴⁵ Tras la jubilación del organista primero, Manuel Sanclemente, Gómez era el único organista de la Catedral, por lo que debía estar desbordado de trabajo. De ello se había quejado al cabildo, solicitando que se buscara una solución. A.C.S. *Autos capitulares*. Libro 212, Sign. 07260, 22-12-1853, fol.62. En MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa. *Op. Cit.*, p. 242.

⁴⁶ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”. *Op. Cit.*, pp. 213-230.

⁴⁷ LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*. (Sevilla, Diputación de Sevilla, 2016) 235.

⁴⁸ Los cuadros y los disfraces de los duques formaron parte de la exposición La Moda en el siglo XIX como muestra de la vida lúdica y distendida que se vivía en la corte. *La moda en el XIX*. Catálogo de la exposición. Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, 2007-2008. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/MACSE_moda_en_el_xix.pdf. [Consultado 27-12-2017]

⁴⁹ LLEÓ CAÑAL, Vicente y GONZÁLEZ BARBERÁN, Vicente. *Op. cit.*, p. 139.



Fig. 2. SÁNCHEZ DÍAZ, Leopoldo (1830-1900). Retrato de la infanta duquesa de Montpensier en traje de judía de Tánger (1863). Óleo sobre lienzo, 48, 26 x 30,48 cm. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, E07540.



Fig. 3. SÁNCHEZ DÍAZ, Leopoldo (1830-1900). Retrato del infante duque de Montpensier en traje de moro argelino (1863). Óleo sobre lienzo, 48, 26 x 30,48 cm. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, E07541.

Estas fiestas auspiciadas por diferentes familias nobiliarias permitieron introducir nuevas modas musicales y con ellas también nuevos instrumentos. Músicos como Eugenio Gómez liderarían este cambio desde la dirección de la capilla de los duques, pero probablemente, sus colaboraciones e influencia pudo llegar mucho más allá, alcanzando quizás a fiestas organizadas por la élite cultural local. Desgraciadamente, la documentación sobre este particular es escasa, dificultando una aproximación más profunda. La presencia de los duques en Sevilla contribuyó al asentamiento entre la aristocracia y burguesía de la ciudad de los bailes cortesanos durante el siglo XIX. Prueba de ello es la mazurca *Violeta. Mazurca brillante para piano* compuesta por José Font (1840-1898) en 1878. La obra está dedicada a la reina María de las Mercedes de Orleans, hija de los duques de Montpensier y casada con su primo el rey Alfonso XII⁵⁰.

5. Las veladas musicales y las serenatas en San Telmo

Desde que los duques de Montpensier se instalan en Sevilla, también era frecuente la organización de conciertos al aire libre o veladas musicales en las escalinatas del Palacio de San Telmo o en sus salones interiores. Sin duda existía en el duque la intención de rivalizar con la corte de Madrid en la organización de este tipo de eventos. El motivo más frecuente era la visita a palacio de una personalidad ilustre, alguna efeméride real, o bien que en el teatro actuaba un instrumentista o cantante de prestigio, el cual era invitado a actuar también en palacio. Para estas ocasiones se adornaban lujosamente la escalinata y los salones del palacio, y la celebración constaba de un concierto, una recepción y una elaborada cena que a veces continuaba con un baile hasta altas horas de la noche.

En 1853 la cantante Cristina Villó, soprano cuya presentación en el Teatro Principal de Sevilla había sido en 1842⁵¹, y el tenor Sinica actuaban en el Teatro San Fernando como refuerzo de la compañía de ópera de esa temporada. Se aprovechó la ocasión para invitarles a actuar en el palacio. El diario *La España*⁵², en su sección de interior, se hace eco de la noticia, aparecida en el diario *La Paz* de Sevilla, del baile que organizaron los duques de Montpensier el 23 de abril de 1853 en el palacio de San Telmo. El hecho de que la noticia aparezca en la prensa nacional prueba una vez más la difusión de todo lo referente a la familia real y,

⁵⁰ FONT, José. *Violeta. Mazurca brillante para piano*. Madrid, Romero y Marzo, 1878. MC/23/42 B.N.E.

⁵¹ H.M.S. *El Orfeo Andaluz. Revista musical*, Año I, (1842), nº 5, pág. 3.

⁵² Diario nacional que se publicó en Madrid entre 1848 y 1868. Surgió como continuación del diario *El Español* con Pedro Egaña y Francisco Navarro al frente.

por extensión, de sus músicos. En la crónica se describen las vestimentas de los asistentes, el baile, la comida que se ofreció y el programa musical que se interpretó. Acompañaron al piano a los cantantes Eugenio Gómez, maestro de capilla de los duques, y Vincente Schira, maestro de la compañía de ópera del Teatro San Fernando esa temporada⁵³. En el programa destaca la participación de la famosa soprano Cristina Villó. Como era de esperar dada su presencia, el programa fue eminentemente operístico. En la siguiente tabla se inserta el programa de la velada:

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Dúo de <i>L´Elixir D´Amore</i>	Donizetti	Sres. Sínico y Assoni
Aria de <i>Don Giovanni</i>	Mozart	Sra. Cruz de Gassier
<i>Romanza nueva</i>		Sra. Cristina Villó (voz) y Eugenio Gómez (piano)
Dúo de <i>La Reine de Chipre</i>	Jacques Fromental Halévy	Sres. Gassier y Sínico
<i>Romanzas</i> de Cristophe Colomb	Félicien David	Sra. Cruz de Gassier
Aria de <i>Le nozze di Figaro</i>	Mozart	Sr. Gassier
Dúo de <i>Le cantagorice Villane</i>	Valentín Fioravanti	Sra. Villó y el Sr. Assoni
Aria final con coro de <i>Le Prophéte</i>	Meyerbeer	Sr. Sínico
SEGUNDA PARTE		
<i>Romanza</i> de <i>Guillaume Tell</i>	Rossini	Sra. Cruz de Gassier
Aria de <i>l´Normanni</i>	Mercadante	Sr. Assoni
Duo de <i>Don Giovanni</i>	Mozart	Sra. Cruz de Gassier y Sr. Gassier
Aria de <i>Robert le diable</i>	Meyerbeer	Sra. Villó
5º <i>Romanza Il Pescador</i>	Donizetti	Sr. Sínico
Aria de <i>Tancredo</i>	Rossini	Sra. Cruz de Gassier
<i>Guillaume Tell</i>	Rossini	Sres. Gassier, Sínico y Assoni

A pesar de contar con obras belcantistas italianas, la velada también incluyó números de óperas de los compositores franceses Jacques Fromental Halévy y Félicien David, del alemán Giacomo Meyerbeer y de W. A. Mozart. La elección del repertorio está fundamentada en la formación musical parisina de

⁵³ MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Op. Cit., p. 165.

la soprano, de ahí la presencia de dos compositores franceses con escasa representación en el teatro de ópera sevillano. Junto con Cristina Villó también intervinieron el tenor Giuseppe Sinico, el barítono Mauro Assoni, la tiple Josefa Cruz de Gassier y el bajo Luis Gassier, cantantes de la compañía de ópera del Teatro San Fernando en la temporada de 1853⁵⁴.

Entre los conciertos organizados por los duques cabe destacar la serenata del día 12 de noviembre de 1856, para la que se anunció una orquesta con más de cien músicos, con el siguiente programa⁵⁵:

OBRA	AUTOR	INTÉRPRETES
<i>Sinfonía sobre la marcha real y aires españoles</i>	Gervaert	Orquesta
Coro y Canción de <i>El Trovador</i>		Orquesta
<i>Valses</i>	Lavinsky	Orquesta
Final de la ópera <i>El Trovador</i>		Orquesta
Obertura del <i>Sitio de Corintio</i>		Orquesta
El bolero de la zarzuela <i>Los diamantes de la Corona</i>		Orquesta
<i>Aire Andaluz</i>	Gondois	Orquesta
<i>Valses</i>	Lavinsky	Orquesta
Jota del <i>Sitio de Zaragoza</i>		Orquesta
Sinfonía de <i>Los diamantes de la Corona</i>	Auber	Orquesta
<i>Las Mollares Sevillanas</i>		Orquesta

En la velada musical de 1853 anteriormente reseñada intervinieron cantantes acompañados por dos pianistas, por lo que se deduce que debió celebrarse en uno de los salones del palacio. En cambio, la intervención en esta ocasión de una orquesta tan amplia confirma que la serenata se interpretó al aire libre, probablemente en las escalinatas de entrada al palacio. De ser así, debió tocar la orquesta del Teatro San Fernando o de la Sociedad Filarmónica aumentada con alguna banda de la ciudad.

Por otra parte, la lectura de este programa interpretado en 1856 revela varios aspectos de la evolución musical habida en Sevilla durante esos años. En primer lugar, se anuncia el compositor de la mayoría de las piezas, algo que

⁵⁴ Ibid., 165.

⁵⁵ VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, p. 109.

anteriormente no siempre ocurría, y es de suponer que en las obras que no se ponía el autor es porque este era sobradamente conocido por el público. En segundo lugar, y a pesar de la programación de una obertura de Rossini y fragmentos de *El Trovador* de Verdi, frente al dominio de la ópera italiana en los programas de décadas anteriores, se interpretaron varias obras de compositores españoles: el bolero a *Dos Niñas que a vender flores*, cuarto número musical del segundo acto de la zarzuela en tres actos *Los diamantes de la Corona* de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), obra estrenada en 1854 en Madrid; *Aire Andaluz* de Hipólito Gondois⁵⁶; Jota del *Sitio de Zaragoza*, fantasía sobre temas militares compuesta por Cristóbal Oudrid en 1848; o *Las Mollares Sevillanas*⁵⁷. También se interpretó una obra de un compositor extranjero, pero de inspiración española. Es el caso de la *Sinfonía sobre la marcha real y aires españoles* del compositor belga Françoise Auguste Gevaert (1828-1908), quien estuvo afincado en Madrid algún tiempo. En realidad, debe tratarse de la *Fantasia sobre motivos españoles*, pues Gevaert no compuso sinfonías. La obra, dedicada a la reina, incluye la jota aragonesa y un final con la Marcha Real. Compuesta en 1850, se estrenó en el salón oriental del Palacio Real dirigida por Juan Mollberg⁵⁸. Por lo tanto, este es el momento en que se empezaron a interpretar más obras de aire español en detrimento de las variaciones y fantasías brillantes sobre temas operísticos de las dos décadas anteriores.

Según Díez Huerga, tanto en Madrid como en provincias, en los bailes, los teatros y las veladas musicales privadas, los bailes foráneos sustituyeron a los nacionales. Esto fue extensivo desde los círculos aristocráticos hasta la media burguesía como muestra de buen gusto y exquisitez⁵⁹. Programas como el reseñado permiten comprobar que no fue así en Sevilla; si bien en los bailes de la nobleza se optó por las refinadas danzas extranjeras, el programa de esta serenata organizada por los duques en 1853 demuestra que los aires españoles eran del gusto del público sevillano. De hecho, no habían dejado de interpretarse en el Teatro Principal en ningún momento. Por citar un ejemplo, una década antes, en 1843, coincidiendo con la visita a Sevilla del entonces niño Jesús de

⁵⁶ Hipólito Gondois. Compositor catalán, perteneció a la Academia de París y fue director de los teatros madrileños de la Cruz y del Circo. En 1848 fue nombrado músico de la Capilla Real. ABC (Madrid), 2976789, pág. 70.

⁵⁷ Danza española frecuentemente interpretada en los teatros españoles junto con otras como las sevillanas, la habanera o la jota.

⁵⁸ GÓMEZ AMAT, Carlos. "Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX". *Op. Cit.*, pp. 211-224.

⁵⁹ DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)". *Op. Cit.*, pp. 189-210.

Monasterio, se interpretó en el Teatro Principal un programa misceláneo que incluía *Las manchegas jaleadas*, *Variaciones sobre la jota aragonesa* interpretadas por Monasterio y canciones como *El polo del contrabandista* de Manuel García o la *Canción del pescador* de Hilarión Eslava entre otras⁶⁰.

Teófilo Gautier, uno de los viajeros europeos que vino a España en busca del exotismo del baile español, de las castañuelas y de la guitarra, en 1840 en su cuaderno de *Viaje por España* escribió:

En cuanto al baile nacional, es inexistente. En Burgos, y en Vitoria y en Valladolid nos habían dicho que las buenas bailarinas estaban en Madrid; en Madrid nos dijeron que las verdaderas bailarinas de cachucha sólo se podían hallar en Andalucía, en Sevilla. Ya veremos; pero mucho nos tememos que, para esto de los bailes españoles, habrá que retornar a Fanny Elssler y a las hermanas Noblet. Dolores Serral, que tanta expectación causó en París, en donde nosotros fuimos los primeros en hacer notar la audacia apasionada, la ligereza voluptuosa y la gracia petulante que caracterizan sus bailes, se ha presentado varias veces en el teatro de Madrid sin producir el más mínimo efecto; hasta tal punto se ha perdido en España el sentimiento y el aprecio de los bailes nacionales. Cuando empiezan a bailar la jota aragonesa o el bolero, la gente distinguida se levanta y se marcha: sólo se quedan los extranjeros y la gente del pueblo, en la que el instinto poético es más difícil de borrar⁶¹.

Sus temores eran infundados, consultando la programación del Teatro Principal a la que con seguridad tuvo ocasión de asistir en Sevilla.

Con la residencia de los duques en Sevilla, San Telmo se convirtió en sitio de visita protocolaria de la nobleza europea. En la “galería de las lápidas” del palacio se conservan dos inscripciones con los nombres de todos los huéspedes de casas reales que visitaron a los duques antes de 1862. Entre otros figuran el Conde de París, la archiduquesa de Austria o Luis I, rey de Portugal. No obstante, la visita más importante fue la de la reina Isabel II en 1862. Para la ocasión se restauraron y engalanaron los principales edificios y calles de la ciudad y se organizó una apretada agenda de visitas, fiestas, recepciones, conciertos y bailes durante los diez días que pasaron los reyes en la ciudad. Los ciudadanos

⁶⁰ AMS Sección XIV. GONZÁLEZ de LEÓN, Félix. *Crónica sevillana 1800-1853*, vol. XXI, tomo 47, cartel nº 22.

⁶¹ GAUTIER, Teófilo. *Viaje por España*. 1840, págs. 110-111. Citado en DÍEZ HUERGA, M^a Aurelia. “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”. *Op. Cit.*, pp. 189-210.

quedaron muy satisfechos, aunque las arcas del Ayuntamiento se endeudaron considerablemente⁶².

Una de estas visitas reales fue la que realizó en 1859 el conde de Paris, sobrino del duque de Montpensier. La ilustre visita fue agasajada por varias instituciones de la ciudad, entre ellas la Sociedad Filarmónica que le dedicó un concierto. Además, se organizó una velada musical en el palacio de San Telmo que contó con la presencia de las personalidades más distinguidas de la sociedad sevillana. Entre los asistentes se encontraban el arzobispo de Sevilla y las autoridades locales. Los pianistas acompañantes en la velada fueron Eugenio Gómez y Luis Castoldi, músico de la Sociedad Filarmónica Sevillana y director de la compañía de ópera del Teatro Principal de Sevilla en 1853⁶³. La crónica se recrea una vez más en aspectos sociales como la decoración de los salones, los invitados que asistieron, como iban vestidos, o la recepción del duque y el conde de París a las personas presentes, que en el repertorio musical de la velada y en su interpretación. Es destacable la descripción del lugar que ocupaban los músicos en la sala: tenían reservados sus asientos a la derecha de los duques, entre el dosel de su tribuna y el piano, mientras que el arzobispo lo tenía a la izquierda⁶⁴.

Por otra parte, la *Sinfonía para grande orquesta* compuesta por Luis Castoldi, compositor y director de ópera afincado en Sevilla en esos años, tiene una reducción para piano, realizada por el autor, que está dedicada a los duques de Montpensier (Fig. 4). Aunque en la reseña del evento localizada en la prensa no aparece el programa interpretado, el hecho de que el compositor hiciese una transcripción para piano de la obra, que esté dedicada a los duques de Montpensier, y que para la ocasión él actuase como pianista de la velada, hace bastante probable la hipótesis de la interpretación de esta obra como comienzo del programa.

⁶² FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, M^a del Carmen. *La Corte sevillana de los Montpensier*. (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2014) 133-136.

⁶³ MORENO MENGÍBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, p. 167.

⁶⁴ “Sección de noticias generales”, *La Época*, (1859), n^o 3.014, 3/2/1859, pág. 3.



Fig. 4. CASTOLDI, Luis. *A Sus Altezas Reales* (portada y primera página del libro). *Sinfonía para grande orquesta, reducida para piano por el autor*. BICGC. 628 FO.

En un principio, no es de extrañar la programación de una Sinfonía para orquesta en Sevilla. Desde principio del siglo XIX, el Teatro Principal contaba con una orquesta y era costumbre empezar las funciones del teatro con una sinfonía, costumbre que continuó décadas después en las asociaciones musicales. De hecho, ya se habían interpretado con anterioridad a la llegada de los Montpensier a Sevilla sinfonías de compositores españoles: en 1841 la orquesta del Liceo tocó una Sinfonía de Ramón Carnicer⁶⁵ y en 1857 se interpretó otra de Silverio López Uría en la Sociedad Filarmónica Sevillana⁶⁶. En realidad, la terminología que se empleaba era confusa pues se usaba el termino sinfonía para referirse a la obertura italiana. Realmente todos estos conciertos empezaban con una obertura de ópera italiana, sobre todo, o francesa y muchas de las sinfonías que componían los músicos españoles en realidad eran oberturas. La situación era generalizada en toda la península y el género sinfónico no tuvo cabida en la programación de concierto en España hasta la creación de las Sociedades de Conciertos de Madrid (1866), con Barbieri al frente; la sociedad de Conciertos de Sevilla se fundó poco después, en 1871, contando con la batuta de Manuel Crescy⁶⁷. La consulta de la partitura de la *Sinfonía para*

⁶⁵ *Revista Andaluza*, (1841), Sevilla, Tomo Segundo *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*, págs. 137-139, Fondo Antiguo Universidad de Sevilla, A J/123-126.

⁶⁶ VALLÉS CHORDÁ, Andrés. *Música en Sevilla en el siglo XIX. Op. Cit.*, pp. 133-134.

⁶⁷ *Ibid*, págs. 134-136.

grande orquesta de Luis Castoldi ha permitido comprobar que, por su forma musical y sus dimensiones, se trata de una obertura.

6. Conclusiones

Los acontecimientos familiares de los duques de Montpensier, como los nacimientos de sus hijos, sus onomásticas o las visitas reales que recibían en San Telmo, fueron motivo de festejos organizados por el consistorio municipal en los que tenía cabida la música. De este modo se generó un repertorio de música civil en torno a ellos que incluía oberturas de ópera, valeses y, en especial, aires nacionales; destacan las obras compuestas por músicos de las agrupaciones municipales como fue el caso de José María Llurba, es decir, música para banda compuesta por músicos de banda. En estos actos al aire libre solían participar la orquesta del Teatro San Fernando y las bandas de música del Ayuntamiento y del ejército. Este tipo de repertorio también se interpretó en otras ciudades españolas y del extranjero que visitaron los duques dentro de los actos organizados por los respectivos ayuntamientos para su recibimiento. La mayoría de estas obras, siempre dedicadas a los duques por sus autores, se conservan en el Fondo de Orleans conservado en la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canarias. De igual modo, el cabildo catedralicio también organizaba actos litúrgicos para festejar los acontecimientos familiares de los Montpensier. Desde que se instalaron en el Palacio de San Telmo los duques crearon su propia capilla musical que intervenía en los bailes, las veladas musicales y las serenatas que los duques organizaban en el palacio y en su escalinata exterior. Entre sus integrantes hay músicos procedentes de la capilla musical de la Catedral, como los Courtier o Nicolás Zabala, y del Teatro, como Vargas; además, todos ellos eran músicos de la Sociedad Filarmónica. El hecho es una prueba más de cómo los músicos se desenvolvían en ambientes musicales diferentes de la ciudad, laicos y religiosos: catedral, teatros, sociedades y corte.

Paralelamente a lo que ocurría en la corte de Madrid, los duques de Montpensier organizaron bailes, veladas musicales y serenatas en San Telmo. Las danzas más empleadas en ambos ambientes elitistas eran las centroeuropeas que incluían valeses, polkas, galop, mazurcas o rigodones, bailes que se consideraban más refinados que los aires españoles. Estas danzas se agrupaban en tandas y frecuentemente eran compuestas por músicos locales que las dedicaban a los duques, como fue el caso de Silverio López Uría. Las veladas musicales también fueron frecuentes, muchas veces motivadas por las

visitas de miembros de casas reales europeas. El repertorio era similar al que se interpretaba en la Sociedad Filarmónica y se contaba con un pianista o con la capilla musical de los duques. Es destacable, por un lado, la composición de obras musicales para la ocasión de los músicos locales que intervenían en ellas, caso de Eugenio Gómez o Luis Castoldi, y por otro, la participación de los cantantes solista que estaban representando una ópera en ese momento en el Teatro San Fernando. Las serenatas se organizaron en las escalinatas de entrada al Palacio de san Telmo e intervenía una orquesta grande, formada para la ocasión e integrada por miembros de la Sociedad Filarmónica, el teatro y las bandas de la ciudad. El programa musical era heterogéneo e incluía ópera, danzas centroeuropeas, como el vals, zarzuela, y aires nacionales, como la jota aragonesa o las mollaras sevillanas.

Las primeras sociedades de conciertos en Sevilla (1913-1920-1923): el último espacio escénico de la burguesía hispalense

Eduardo González-Barba Capote. *Conservatorio Superior de Música de Sevilla*

1. Introducción

Con el advenimiento del Nuevo Régimen, surgió en los principales países europeos una nueva clase burguesa muy interesada, entre otras importantes cuestiones, en forjarse una identidad propia más allá de los estamentos tradicionales. Para tal fin, no dudó en recurrir al “auxilio” del arte en sus diversas manifestaciones, incluido el de los sonidos. Centrándonos precisamente en el ámbito musical, debe destacarse que los esfuerzos de la burguesía se canalizaron hacia la consecución de dos objetivos que si bien, obviamente, no fueron esenciales para su subsistencia, sí resultarían muy útiles a la hora de fortalecer y dinamizar su recién adquirida jerarquía social. Nos referimos, por una parte, a la creación de un espacio escénico propio -alejado del teatro lírico y las capillas musicales-; y por otra, a la fundación de sociedades musicales de toda índole.

Las sociedades musicales se extendieron con rapidez por las principales ciudades europeas, incluidas las españolas. No es fácil lograr una síntesis conceptual válida para todas ellas, pues llegaron a ser muy heterogéneas entre sí. Aunque, *grosso modo*, puede decirse que las pertenecientes a las clases altas

usualmente fueron concebidas para engrandecer la sensibilidad artística de sus asociados a través de conciertos y formación musical *amateur*. Con el tiempo, una nueva tipología de institución musical se abrió paso por los más destacados teatros europeos: las sociedades de conciertos. Cuando estas instituciones eran regentadas en su totalidad por músicos profesionales, tuvieron como principal objetivo la difusión del género sinfónico. Por lo tanto, la burguesía, salvo la ocupación puntual de cargos directivos u honoríficos, nunca llegó a formar parte directa ni de su organización ni de su plantilla instrumental.

En Sevilla también se fundaron dos orquestas según las citadas características –Sinfónica Sevillana (1913) y Orquesta Bética de Cámara (1923)–, aunque con un considerable retraso respecto de las principales ciudades europeas. Alrededor de estas formaciones, se fue conformando un pequeño grupo de burgueses aficionados a la música con la finalidad de adquirir un espacio escénico propio al margen del teatro lírico.

Por espacio escénico propio, no solo debe entenderse un lugar donde exclusivamente se interpretaba música sinfónica. Según la crítica musical consultada, estaríamos hablando, como ya se verá, de un concepto de identidad bien definido donde los valores netamente artísticos y culturales estarían muy por encima de cualquier consideración social. Como consecuencia de una favorable coyuntura socioeconómica, en 1920 nació la Sociedad Sevillana de Conciertos. Este segundo modelo de sociedad de conciertos, a diferencia del anterior, no lo integraron instrumentistas sino una emergente clase burguesa sevillana, la cual, en los albores de los *felices años veinte*, consideró que había llegado el momento propicio de redoblar esfuerzos “en pro de la alta misión cultural¹” confiada a la nueva institución musical.

Estudiar la relación que se estableció en Sevilla entre las corporaciones instrumentales, por una parte, y la Sociedad Sevillana de Conciertos², por otra, será el objetivo principal del presente artículo.

¹ Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante HMS). Rollo nº 93. ROJAS, Luis: “Sobre la orientación de la Sevillana de Conciertos”, *El Liberal*, Sevilla, 24-octubre-1923, p. 1.

² Como puede observarse, las orquestas sevillanas objeto de nuestro estudio ya no se fundaron bajo la antigua denominación de sociedades de conciertos. No obstante, nosotros hemos mantenido deliberadamente este nombre en el título del artículo porque así, bajo su acepción más genérica, el término “sociedad de conciertos” nos sirve para hacer referencia a sociedades de distinta índole. De las tres, dos fueron orquestales mientras que la tercera fue una sociedad organizadora de conciertos.

2. Antecedentes: los primeros encuentros sinfónicos de la burguesía sevillana

En este epígrafe nos centraremos en una serie de formaciones orquestales considerablemente alejadas de la tipología orquestal objeto de nuestro estudio. No obstante, todas ellas van a servir para establecer los antecedentes y, sobre todo, comprender el porqué una ciudad de la importancia de Sevilla no contó con una orquesta sinfónica profesional hasta principios del siglo XX.

Es prácticamente imposible establecer con exactitud cuándo se reunió por vez primera la burguesía sevillana para escuchar un concierto sinfónico a cargo de una formación profesional. Sobre esta cuestión, surgen varios interrogantes: ¿se trató de un concierto sinfónico completo o de movimientos sueltos? ¿A cargo de una formación local o foránea? ¿Estaríamos ante una orquesta eventual, es decir, formada con músicos reunidos para la ocasión o por el contrario se constituyó como entidad estable? Según Antonio Álvarez Cañibano, durante la dominación francesa se interpretaron en Sevilla sinfonías de Haydn³. Más allá de este hecho aparentemente aislado, sabemos que sociedades musicales decimonónicas como el Liceo Artístico y Literario y la Sociedad Filarmónica de Sevilla destacaron por sus orquestas. Dos son las características esenciales de estas formaciones: la presencia de músicos aficionados y su gran apego al repertorio lírico, por lo general, muy encauzado a la interpretación de oberturas de óperas y al acompañamiento de cantantes. Como bien sostiene la investigadora María Isabel Osuna, la práctica sinfónica no era habitual en estas formaciones: “Las preferencias indiscutibles y así lo corroboran la mayoría de las obras incluidas en los repertorios, son las destinadas al canto, de hecho son muy escasos los conciertos propiamente instrumentales⁴”.

La Sociedad Filarmónica, creada en 1845 bajo la presidencia del Conde del Águila⁵, destacó por ser una formación *amateur* considerablemente grande para la época. Esta corporación llegó a contar, según Antonio Álvarez Cañibano, con “una orquesta de 60 profesores dirigida por Mariano Courtier y Eugenio Gómez

³ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: “Academias, sociedades musicales y filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)”, *Revista de Musicología*, XIV, Nº 1-2, Madrid, 1991, p. 65.

⁴ OSUNA LUCERNA, María Isabel: “La música en Sevilla durante 1850-1860”, *Laboratorio de Arte*, nº 10, Sevilla, 1997, p. 514.

⁵ Según Andrés Vallés Chordá, el propio Conde del Águila formó parte de la orquesta. Véase VALLÉS CHORDÁ, Andrés: “Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad Filarmónica de Sevilla”, *Anuario Grhial*, Universidad de Los Andes, Nº 1, 2007, p. 49.

que suponemos de buen nivel, dado que se programan frecuentemente oberturas de Rossini, Weber, Verdi y otros⁶". La orquesta de la Sociedad Filarmónica estaba compuesta por músicos aficionados -burgueses y aristócratas- más otros tantos profesionales provenientes de los principales teatros de la ciudad. Gracias a la colaboración puntual de consagrados artistas locales, esta institución llegó a ser, dentro de su tipología, la formación instrumental más importante de la Sevilla decimonónica. Estamos, todavía, muy lejos del concepto de orquesta sinfónica profesional, pues esta institución se creó para entretener a sus asociados, o dicho de otra forma si se prefiere, para fomentar la práctica musical como inestimable recurso educativo y civilizador. Si bien es cierto que su repertorio lírico nada tenía que ver con el sinfónico, para un aficionado de la época fue, sin duda, lo suficientemente motivador como para colmar plenamente sus expectativas. Esta realidad no fue óbice para que en el seno de la Sociedad Filarmónica surgieran voces críticas acerca de su orientación artística:

[La Sociedad Filarmónica] Abrumada bajo el peso de la indecisión, ha caminado de paso en paso, como el buque á merced del huracán, sin rumbo determinado; es decir, se ha contentado con presentar algunos conciertos que, mas que otra cosa, han tenido el carácter de la vaga diversión [...]. Recuérdese lo que pedíamos cuando nos encontrábamos en los primeros días de existir; estamos convencidos de que para que esas clases de institutos lleguen á un término venturoso, no es equitativo vivir reducidos á poseer un determinado número de socios egecutantes. No; porque para progresar se hace preciso unirse á los buenos artistas y dividir con ellos los trabajos [...]. Somos aficionados, es cierto; pero ¿podemos jamás solos, marchar por una senda de gloria y porvenir? Todo lo contrario, creemos que así abrimos la boca del abismo que ha de sumergirnos: podrase dar este ó aquel concierto, pero no por eso retrasamos el momento de nuestra ruina⁷.

No hemos encontrado ninguna reseña en prensa que acredite si quiera un solo concierto netamente sinfónico a cargo de esta formación, lo cual no quiere decir que no existan. Lo que sí sabemos con más certeza, es que la

⁶ ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio: "Academias, sociedades musicales y filarmónicas...", *op. cit.* p.67.
⁷ HMS. Rollo M3/3. "Sociedad Filarmónica Sevillana", *El Orfeo Andaluz*, nº 36, Segunda Época, Sevilla, 1848, p. 1.

Sociedad Filarmónica fue requerida en Sevilla para participar en celebraciones especiales, como por ejemplo, con motivo del primer monumento a Murillo (1859). Según el diario *La Andalucía*, la Filarmónica llegó a interpretar con éxito la *Misa de Requiem* de Mozart⁸. La visita de Giuseppe Verdi a Sevilla en 1863 también provocó la reacción de aficionados filarmónicos en aras de la movilización de esta orquesta. La siguiente cita es muy reveladora, pues viene a confirmar, una vez más, que, al menos en su actividad ordinaria, esta sociedad no contaba apenas con músicos profesionales: “Tributo al genio. En breve el compositor Verdi se hallará en la capital andaluza. Ante el genio todos debemos postrarnos. La Sociedad Filarmónica debe apresurarse a obsequiar al maestro que en esta época representa a la bella escuela italiana, con una brillante serenata, compuesta la orquesta no sólo de los aficionados, sino de cuantos profesores encierra Sevilla⁹”.

En el último momento, el concierto fue suspendido “por la incomparecencia de gran parte de los músicos¹⁰”. Para el profesor Ramón María Serrera Contreras –que disertó sobre este curioso episodio en su discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras–, “la precipitada partida de los Verdi y la imprevisión o indolencia de los músicos impidieron que la velada se celebrase¹¹”. A su vez, la indolencia de los músicos puede explicarse a partir de dos causas concretas: la primera, seguramente por la falta de estímulo económico; y la segunda, porque estos instrumentistas, que vivían del teatro lírico, estaban sometidos a lo que hoy calificaríamos de auténtica sobrecarga laboral si se tiene en cuenta el hecho de que, por aquellos años, había temporadas de óperas que superaban las cuarenta representaciones¹².

En 1871, Manuel Crescj, cantante de profesión, asumió el liderazgo de un novedoso proyecto musical destinado a proporcionar a la ciudad su primera orquesta sinfónica bajo el nombre de Sociedad de Conciertos de Sevilla. Este proyecto supuso un salto cualitativo sin precedentes en la capital hispalense, pues nunca antes una orquesta local se había planteado abordar, con cierta periodicidad, el repertorio sinfónico. Como puede apreciarse en el siguiente

⁸ Véase HMS. Rollo 125. “Inauguración del primer monumento a Murillo”, *La Andalucía*, Sevilla, 10-abril-1859, 1.

⁹ *El Porvenir*, Sevilla, 27-febrero-1863, citado por MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998, 214.

¹⁰ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla...*, op. cit., 215.

¹¹ SERRERA CONTRERAS, Ramón María: *Verdi, Sevilla y América*, (Sevilla: Ed. Serrera Contreras, 2006) 81.

¹² MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla...*, op. cit., 319.

programa de mano, el objetivo principal de Crescj no era otro que ofrecer en Sevilla un ciclo sinfónico a cargo exclusivamente de músicos profesionales: “Mi objetivo es dar á conocer en Sevilla las obras clásicas más selectas de los célebres maestros Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Meyerbeer, etc., etc., interpretándolas de una manera digna de su indisputable mérito¹³”. Curiosamente, de manera idéntica a lo ocurrido con la visita de Verdi, los conciertos “clásicos” de Crescj nunca llegaron a ver la luz porque el proyecto se malogró a escasos días del que habría de ser el concierto inaugural: “Fracasaron los conciertos de música clásica. Anuncia su director que no habiendo quien haya querido abonarse renuncia á su empeño. Difícil era la empresa que acometia el Sr. Crescj¹⁴”.

Muy posiblemente, Manuel Crescj albergó las esperanzas de que el valor artístico del repertorio, basado en obras maestras de los grandes sinfonistas, fuese lo suficientemente motivador como para sortear cualquier adversidad. Pero ocurrió –siempre a partir de lo que se desprende del citado comunicado de prensa– que ni el público ni los músicos encontraron el estímulo que se precisa para que un proyecto semejante, aun con todas las dificultades inherentes al mismo, pudiera salir adelante. Sea como fuere, la burguesía sevillana tendría que esperar al cambio de siglo para que, finalmente, cristalizase en la ciudad una formación orquestal según las características planteadas por este reputado barítono.

En Sevilla había pocos burgueses aficionados a la música sinfónica. No obstante, esta desventaja no les amedrentó en su empeño de tener un espacio escénico propio alrededor de una orquesta sinfónica profesional. ¿Cuándo se dieron los primeros pasos? Podemos establecer como punto de partida las primeras visitas de la Sociedad de Conciertos de Madrid¹⁵. Este hecho es sumamente importante para nuestro artículo porque marcó un punto de inflexión en la clase burguesa sevillana. A partir de conciertos esporádicos, como, por ejemplo, los ofrecidos por la citada formación madrileña, una pequeña facción de este colectivo va a ir tomando nueva conciencia de grupo. Con la aparición de los primeros conciertos sinfónicos, los teatros sevillanos, además de ser un lugar por excelencia para el cultivo de las relaciones sociales,

¹³ Archivo Histórico Municipal de Sevilla. Sign. A. 16, Carp. 3,8. Primer programa de la Sociedad de Conciertos de Sevilla. Abril de 1871.

¹⁴ HMS. Rollo 143. “Revista de espectáculos”, *La Andalucía*, Sevilla, 19-abril-1871, 2.

¹⁵ Años más tarde convertida en Sinfónica de Madrid.

van a convertirse también en un espacio escénico capaz de enriquecer la sensibilidad artística del público. Pero este novedoso género musical, según consideraban los propios aficionados de la época, no estaba al alcance de cualquier persona. Siempre defendieron, más o menos tácitamente a través de sus publicaciones, que solo una selecta élite intelectual tenía por aquellos años la capacidad de apreciar las bondades de esta música.

Aunque existieron precedentes, como la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, la Sociedad de Conciertos de Madrid es considerada la primera institución sinfónica estable y profesional de España. Como bien sostiene Ramón Sobrino, esta orquesta fue fundada en 1866 con un retraso de unos sesenta años en relación a las primeras formaciones de estas características que comenzaron a ver la luz en Europa tras la Revolución Francesa¹⁶. La gran influencia que ejercía el género lírico en la capital de España debe considerarse como una de las causas principales de esta considerable demora. De hecho, denuncias como la que presentamos en la siguiente cita fueron muy habituales por aquellos años:

[...] para Madrid no hay mas música que la de las óperas, y estas italianas [...]. Pero lo que no se puede menos de estrañar es, que se llame concierto á una reunión de doce pedazos de música de los cuales once pertenecen á la ópera italiana. ¿Y qué diremos de la disposición del local? ¡Un concierto con la orquesta en el foro! Es verdad que como solo vá á acompañar... Pues ¿y las dos sinfonías? No son sinfonías, son overturas¹⁷.

La Sociedad de Conciertos de Madrid fue una corporación que nació con el objetivo de dar a conocer la música sinfónica no solo en Madrid, sino también en las principales ciudades españolas. Gracias a este deber moral, recogido en su reglamento, esta orquesta realizó numerosas giras a lo largo de su existencia. En la gira de 1896, la orquesta de Bretón se detuvo en Sevilla para dar tres conciertos. Por la crítica musical que publicó el diario *La Andalucía*, sabemos que la afluencia de público fue muy escasa. Sobre esta cuestión, el crítico aportó dos causas muy concretas:

Pocos días hace que circuló entre los aficionados á la música, la

¹⁶ SOBRINO, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (directores), *La música española en el siglo XIX*, (Gijón: Universidad de Oviedo, 1995) 279.

¹⁷ Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca digital. “Concierto vocal é instrumental”, *El Artista*, Tomo II, Madrid, 1-04-1835, 83.

grata noticia de que Breton con su orquesta, de paso para Granada, se detendría en esta capital para dar un corto número de conciertos. La noticia fué recibida con gran contentamiento, aunque con desconfianza de que llegara á realizarse tan halagüeño proyecto, atendido el estado de postración en que se encuentra hoy Sevilla, por efecto de las calamidades que sobre ella pesan y de haberse maleado el gusto del público con un género de espectáculos, en los cuales si interviene para algo la música, es casi siempre para poner mas en relieve la caricatura, el descaro ó la desvergüenza. Gracias á los esfuerzos de algunos pocos aficionados y al bondadoso carácter del maestro Breton, siempre dispuesto y condescendiente en beneficio del público sevillano, pudimos en la noche del sábado 16 del corriente asistir al primer concierto que la Sociedad Madrileña dió bajo la dirección de dicho maestro¹⁸.

Los antecedentes sinfónicos de la Sevilla decimonónica son prácticamente inexistentes. En cualquier caso, a finales del siglo XIX, se fue conformando en la ciudad una pequeña élite burguesa ávida de espectáculos sinfónicos, demandante de su propio espacio escénico, y lo más importante de todo, posicionada en la creencia de que, desde un punto de vista cultural e intelectual, se hallaba en plano muy superior en comparación al resto de su propia clase social. La siguiente cita, a propósito de la “excursión¹⁹” de la Sociedad de Conciertos de Madrid, es un claro reflejo de esta nueva conciencia de clase que se va fraguando a lo largo de este periodo: “Nosotros hemos visto que los que han asistido al Teatro de San Fernando, no son los que van á los espectáculos para verse y hablar. En tal concepto el público, si no ha sido muy numeroso ha sido escogido²⁰”.

3. Sociedades orquestales profesionales y burguesía sevillana: consideraciones generales

Podríamos decir que hay cinco características esenciales que definen a las orquestas sevillanas de principios del siglo XX²¹. Como unas son más importantes que otras, vamos a dividir las en dos bloques. En el primero,

¹⁸ HMS. Rollo nº 174. “La orquesta de Breton”, *La Andalucía*, 20-mayo-1896, 2.

¹⁹ Por aquellos años, así se solían denominar las giras de conciertos.

²⁰ HMS. Rollo nº 174. “La orquesta de Breton”, *La Andalucía*, 22-mayo-1896, 2.

²¹ Sinfónica Sevillana y Orquesta Bética de Cámara.

citaremos las tres de mayor peso: repertorio sinfónico, práctica musical profesional y dirección del proyecto en manos de los propios músicos; en el segundo, más que de características bien definidas, debemos hablar de objetivos parcialmente logrados: actividad concertística regular y de calidad y viabilidad económica del proyecto a partir de la existencia de un público numeroso dispuesto a pagar por asistir a los conciertos. Atrás quedaría para siempre el modelo decimonónico según hemos estudiado en el epígrafe segundo.

El cambio era absolutamente necesario, pues la profesionalización de la práctica musical así como los objetivos artísticos y laborales específicos de estas formaciones eran del todo incompatibles con el carácter eminentemente lúdico propio del modelo anterior. Aunque la clase burguesa ya no formará nunca más parte activa de las nuevas orquestas, su apoyo va a seguir resultando esencial para su sostenimiento. Dicho de otra forma. Para que una orquesta, además de un éxito artístico, fuese un proyecto con incentivo profesional, precisaba inevitablemente del respaldo económico del público: “Uno de los fenómenos que definen el Romanticismo musical es la existencia de entidades orquestales autónomas, movidas no por las clases aristocrática y eclesial, sino por la nueva burguesía y el pueblo, que pagan por presenciar sus actuaciones, financiando así la actividad profesional de esos músicos”²². A su vez, este apoyo financiero del público podía ser de dos formas: directo, con la compra de entradas sueltas o abonos; e indirecto, cuando la orquesta recibía sus honorarios a través de otra sociedad musical la cual sí estaba en poder de la burguesía. Por eso hacemos esta sutil distinción. Porque los asociados pagaban “indirectamente” a la orquesta a partir de las cuotas mensuales que ordenaba la sociedad musical a la que pertenecían. Como veremos más adelante, este fue el caso de la Orquesta Bética de Cámara y la Sociedad Sevillana de Conciertos.

Los instrumentistas se asociaban generalmente por razones artísticas y económicas. En una etapa especialmente difícil para este colectivo, la difusión del género sinfónico se convirtió en un objetivo prioritario para no pocos músicos profesionales²³. La siguiente cita, en sí misma, resume esta idea.

²² SOBRINO, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, *op. cit.*, 279.

²³ Generalmente, los beneficios obtenidos eran repartidos entre los músicos según los estatutos de cada sociedad. Además de la orquesta, la participación en espectáculos musicales de toda índole y la impartición de docencia eran prácticas muy habituales entre estos instrumentistas. Como consecuencia de lo anterior, podemos afirmar que el pluriempleo generaba muchos conflictos laborales.

Catorce meses después de la fundación de la Orquesta Bética de Cámara, Segismundo Romero, violonchelista y directivo de la misma, hizo la siguiente revelación a Manuel de Falla: “en sus obras está nuestro éxito y nuestro porvenir²⁴”.

Más allá de la peculiar relación que se forjó entre las primeras corporaciones orquestales sevillanas y parte de la burguesía sevillana a la cual iban destinadas, habría que destacar infinidad de problemas de toda índole que solo citaremos por no ser el eje central del artículo. Las difíciles relaciones con los empresarios teatrales, el pluriempleo inevitable de los instrumentistas²⁵, la nula experiencia de los músicos en la gerencia de las orquestas, los elevados costes de alquiler de partituras y la falta de instrumentos musicales fueron, entre otros, grandes problemas que también explican el escaso o moderado éxito de estas corporaciones²⁶.

Por lo general, una sociedad de conciertos, a diferencia de lo que solía suceder en espectáculos operísticos, no era la mejor de las opciones que un burgués de aquella época tenía a su disposición para relacionarse. Evidentemente, las relaciones sociales se pueden cultivar en casi cualquier circunstancia y lugar. Pero el aficionado que mostraba cierto interés por las programaciones de una determinada sociedad de conciertos, “*rara avis, por lo demás*”²⁷, era inducido a ello al verse atraído por las obras maestras de los grandes sinfonistas europeos. Incluso hasta bien entrado el siglo XX, al menos en Sevilla, esta música siempre fue interpretada para una minoría. En su obra *Ocnos*, Luis Cernuda da buena cuenta de ello de manera sublime. Como puede

²⁴ Archivo Manuel de Falla (en adelante AMF). Sign. 7526-063. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 31-diciembre-1924.

²⁵ Inicialmente, esta circunstancia llegó a obstaculizar la difusión de la música sinfónica. Prueba de ello es que casi siempre que se producía un conflicto de intereses se resolvía necesariamente a favor de las empresas teatrales. Los problemas que habitualmente padecían las orquestas sinfónicas eran los siguientes: conciertos celebrados en días laborables o en horas intempestivas a fin de no coincidir con funciones líricas, deficiente preparación de los conciertos por falta de ensayos y ausencias injustificadas de músicos. A veces, era el propio proyecto el que en sí mismo se malograba. Tanto en Sevilla como en Madrid, eran frecuentes estas situaciones. Según Carlos Gómez Amat, en 1863 Gaztambide abandonó la Sociedad Artístico-Musical de Madrid “con el propósito de fundar una orquesta independiente. El proyecto se frustró por dificultades nacidas entre la empresa del teatro Real y Gaztambide, que era empresario de la Zarzuela. Como no sobraban profesores buenos, era necesario coordinar los actos a celebrar”. GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. Siglo XIX*. (Madrid: Alianza Editorial, 1988) 53.

²⁶ Para más información sobre este tema, véanse los siguientes trabajos: GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1875-1931). Los conjurados románticos*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015); GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara*, (Sevilla: ICAS, 2015).

²⁷ Expresión usada por Esperanza y Sola para describir un episodio similar. Véase, Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca digital. ESPERANZA Y SOLA, José María: “Los cuartetos del Conservatorio”, *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIV, Nº 6, Madrid, 15 de febrero de 1880, 103

apreciarse en la siguiente cita, este hecho se convirtió en uno de sus indelebles recuerdos de juventud: “En los atardeceres de invierno, dos o tres veces al mes, los miembros de la sociedad de conciertos, como conjurados románticos, iban hacia el teatro por las calles ya encendidas, en dirección contraria a los que borrosamente volvían del trabajo a sus casas”²⁸.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos cuáles son las causas que explican la escasa repercusión de la música sinfónica en Sevilla. Indudablemente, la inestabilidad política y social del convulso periodo decimonónico español pudo perjudicar la difusión de los llamados “recreos cultos”. Por otra parte, seguramente la propia debilidad estructural de la burguesía sevillana de aquellos años guarde también cierta relación con el problema de fondo que estamos analizando. No obstante, y aun reconociendo la importancia de las citadas causas, no parece que se hallen entre las principales a la hora de explicar el porqué de tan acusado retraso musical. Por insólito que pueda parecer, creemos que nos hallamos esencialmente ante un problema asociado a la falta de inquietudes musicales. Sirva de ejemplo esta reflexión a propósito del poco público que acudió a un concierto de la Sinfónica Sevillana:

Se me ocurre preguntar: ¿por qué cierto elemento social que puede y debe, aun cuando no sea más que por el buen nombre de la ciudad, asistir á los conciertos, no lo hace? ¿No es lástima que profesores entusiastas por su arte se agrupen para proporcionar recreo culto, y á su llamamiento no acudan aquellas clases que más les importa difundir cultura y variar algo determinadas diversiones populares? Si los que pueden no lo hacen, ¿por qué se critica luego la falta de recreos cultos? Más vale no hacer comentarios sobre ello²⁹.

²⁸ CERNUDA, Luis: *Ocnos*, (Sevilla: Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación El Monte, 2002) 100.

²⁹ HMS. Rollo 197. ARROLA, José María: “Concierto”, *El Liberal*, Sevilla, 8-marzo-1914, 1.



Fig. 1. Sinfónica Sevillana. *La Hormiga de Oro*, Barcelona, Núm. 17, 26 abril 1913, p. 269. Fotógrafo: Vidal. Fuente: Archivo Eduardo González-Barba Capote.

¿Puede entenderse que la élite social sevillana, capaz de mantener durante buena parte del siglo XIX una saludable actividad lírica³⁰, no dispusiese de mínimos recursos económicos como para llevar a cabo, tal cual era el deseo de Manuel Crescj, un pequeño ciclo sinfónico anual? Además, según el crítico de *El Porvenir*, sabemos que los conciertos que pretendió organizar este barítono estaban “á el alcance de todas las fortunas³¹”. A juzgar por las siguientes palabras de Manuel de Falla, parece evidente que este colectivo tampoco se desvivió por ayudar en sus inicios a la Orquesta Bética de Cámara: “Es verdaderamente extraño (cuando menos) que habiendo en Sevilla personas tan ricas no haya ofrecido nadie su ayuda eficaz a la orquesta en este su

³⁰ Sobre la saludable vida operística sevillana del XIX, Andrés Moreno Mengíbar ha escrito: “Escasos fueron los años del siglo XIX en que no hubiese alguna representación operística en alguno de los teatros sevillanos [...]. En más de la mitad de los años estudiados se pudo asistir a más de cuarenta funciones operísticas, superándose la hoy inconcebible cifra de cien representaciones anuales en algunos casos verdaderamente excepcionales”. MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla...*, op. cit., 319.

³¹ HMS. Rollo 27. “Conciertos”, *El Porvenir*, Sevilla, 2-abril-1871, 2.

período de formación³²". Hay que ser muy cautos a la hora de explicar las razones del retraso sinfónico en Sevilla, especialmente cuando se contemplan causas sociopolíticas que van más allá de lo moderadamente razonable. Si la convulsa realidad decimonónica del país, efectivamente, hubiera sido una causa fundamental, ¿por qué entonces no afectó con igual virulencia a las esplendorosas temporadas líricas sevillanas?

Un último razonamiento debe tenerse presente, al menos, para proceder todavía con más cautela. Las primeras sociedades de conciertos vieron la luz entre 1913 y 1923, precisamente coincidiendo con la antesala de las grandes reformas que experimentó la ciudad con motivo de los preparativos de su Exposición Iberoamericana de 1929. Lo más desconcertante de este asunto -basado en la hipótesis de relacionar estrechamente progreso social con avance musical- es el hecho de constatar cómo la ópera fue perdiendo prestancia justamente en este periodo de modernización de las principales estructuras vitales de la urbe. ¿Esta bonancible coyuntura, que favoreció a la Sociedad Sevillana de Conciertos, no debiera haber reforzado también las temporadas líricas de la ciudad? Tal vez hubiese sido una consecuencia lógica y razonable. Pero la realidad fue bien distinta si se tiene presente que, por paradójico que pueda resultar, el fortalecimiento de la clase burguesa no benefició especialmente a estos espectáculos operísticos. Quizá por simple falta de interés, porque la ópera había dejado de ser un instrumento socialmente útil o, como se apunta en la siguiente cita, por razones estrictamente económicas, las temporadas líricas fueron languideciendo año tras año. Sea como fuere, las antaño majestuosas temporadas operísticas poco a poco fueron perdiendo lustre hasta que quedaron reducidas a pequeños ciclos primaverales. En 1909, los críticos musicales dieron las primeras voces de alarma, posiblemente sin ser conscientes de que el estilo de vida asociado al movimiento romántico tocaba a su fin:

LA ÓPERA HA TERMINADO

Es decir, ha terminado la temporada de ópera en Sevilla, que no ha podido ser ni más breve ni de menos fortuna.

Dificultades económicas, advertidas desde un principio y que no se han podido vencer, han dado al traste con lo que en otros tiempos era

³² AMF. Sign. 7689-005. Carta de Manuel de Falla a Eduardo Torres, Granada, 2-mayo-1924.

un motivo de orgullo para nuestra ciudad. Los artistas más eminentes pisaban la escena y el público más distinguido acudía al teatro.

Los tiempos varían. La temporada primaveral de ópera no correspondió en los últimos años al pasado más remoto, que tan glorioso fue [...]. Lo de este año ha sido excepcional. Aun cuando desde la primera noche pudo advertirse que las cosas no iban por el camino derecho, no suponíamos un final tan rápido y violento. No pasada la Feria, el desastre se ha consumado. Anoche y hoy se ha comentado mucho el suceso³³.

4. La Sociedad Sevillana de Conciertos (1920): la culminación del salón burgués

La Sociedad Sevillana de Conciertos vino a cubrir, allá por 1920, el gran vacío musical que dejó en la ciudad la progresiva retirada del teatro lírico. Según comentamos en la introducción, con la llegada del Nuevo Régimen, la nueva clase burguesa resultante tuvo siempre entre sus objetivos prioritarios el refuerzo de su identidad. Para la consecución de este fin, se sirvió desde entonces del llamado salón burgués. De la misma manera que las orquestas estudiadas a lo largo del artículo presentan una evolución constatable en el tiempo, este salón o lugar de reunión de la burguesía también fue adaptándose a las circunstancias de cada periodo histórico:

Los estratos de la evolución del salón los podemos fijar así. A comienzos de siglo existe un salón nobiliario, heredero del XVIII; a partir de las regencias de María Cristina y Espartero se inicia el salón de las sociedades burguesas, en una primera etapa que dura hasta el comienzo del reinado de Isabel II, o más propiamente hasta el 1845; durante la década moderada se va conformando un salón burgués con tintes aristocráticos, cuya presencia se incrementa de manera definitiva a partir del 1868; con la Restauración borbónica el salón se hace más privado, debido a la cada vez mayor presencia de las profesiones liberales, y también se inicia una especie de salón industrial, el de las editoriales³⁴.

³³ HMS. Rollo 189. “La ópera ha terminado”, *El Liberal*, Sevilla, 20-abril-1909, 1.

³⁴ CASARES RODICIO, Emilio: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, en CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (directores): *La música española en el siglo XIX. op. cit.*, 41-42.

En Sevilla también existió un salón burgués según el modelo común en España a principios de la Restauración. Fundado por Luis Piazza en 1879, este salón mantuvo una interesante actividad musical hasta aproximadamente los años diez del siglo XX. Por limitaciones de toda índole, la música sinfónica nunca tuvo cabida en este pequeño local ubicado en la calle Rioja. Pero esta situación cambió sustancialmente con la fundación de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Este nuevo espacio burgués, al igual que los anteriores, también pretendió reforzar la identidad de la clase burguesa. No obstante, la Sociedad Sevillana de Conciertos va a presentar dos características fundamentales propias de las sociedades modernas: en primera lugar, siguiendo una norma ya en vigencia desde los tiempos del Salón Piazza, la costumbre de facilitar la práctica musical a los asociados se erradicó para siempre; en segundo lugar, fue la primera sociedad musical sevillana especializada en música de cámara y sinfónica. También debemos destacar que, al menos hasta 1934, esta institución fue una entidad desde un punto de vista económico muy solvente, pues se construyó a partir de las cuotas fijas de sus numerosos socios afiliados. En resumen, estamos hablando de una corporación que tuvo entre sus objetivos artísticos la difusión de la música sinfónica y, lo más importante de todo, dispuso de capacidad financiera suficiente como para contratar, con cierta periodicidad, orquestas profesionales. Como a continuación veremos, esto será fundamental para el porvenir de la futura Orquesta Bética de Cámara.



Fig. 2. Programa de mano. Sociedad Sevillana de Conciertos, Teatro de la Exposición, Sevilla, 29 y 30 de octubre de 1931. Fuente: Archivo personal de Eduardo González-Barba Capote

La Sinfónica Sevillana, fundada en 1913, es decir, siete años antes de que la Sociedad Sevillana de Conciertos viese la luz, no corrió la misma suerte que la Bética. Sin apoyo de ningún tipo, la formación dirigida por Eduardo Torres, el que fuera maestro de capilla de la catedral, tuvo que cesar su actividad concertista solo tres años después de su fundación. Tal y como se denuncia en su último concierto, esta orquesta nunca llegó a movilizar al público sevillano. Como consecuencia de lo anterior, la formación se disolvió porque una sociedad orquestal profesional, ya en pleno siglo XX, no podía sostenerse con un público formado literalmente por veinticuatro personas:

Es inútil que se esfuerce esta culta sociedad de conciertos, en despertar la afición al divino arte entre los sevillanos; el más desconsolador vacío reina en el teatro cuantas veces se presenta un espectáculo musical. Anoche, como de costumbre, nos vimos y nos contamos los mismos de siempre, los que no faltan a un concierto, y si faltan, causan extrañeza entre las dos docenas de aficionados que hay en Sevilla. Gracias a todo esto hemos llegado a la altura de una tertulia pueblerina donde todos se conocen y en la cual se confunden orquesta, concertistas y público, hasta el extremo de formar el conjunto una sola familia bien avenida³⁵.

Por todas las críticas musicales a las que hemos tenido acceso, sabíamos que eran muy pocos los aficionados a la música sinfónica. De hecho, era habitual, como puede observarse en la cita, que los críticos hablasen de “familia musical” para referirse al pequeño conjunto formado por el director, los músicos y el público. Lo que no podíamos imaginar es que el término “familia” se usase literalmente si tenemos en cuenta que a los conciertos de la Sinfónica Sevillana, según la presente reseña, usualmente iban poco menos de treinta personas. Habrá que esperar a 1923, cuando una nueva corporación sinfónica -la Orquesta Bética de Cámara- va a irrumpir en la ciudad bajo la protección de Manuel de Falla.

En el corto lapso de tiempo que va de 1916 -disolución de la Sinfónica sevillana- a 1923 -fundación de la Bética-, Sevilla experimentó un cambio sin precedentes. Con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929, grandes e importantes reformas se llevaron a cabo en la capital hispalense. Los

³⁵ HMS. Rollo 229. “Sinfónica Sevillana”, *El Noticiero Sevillano*, 28-mayo-1916, 3.

preparativos de la Exposición, *grosso modo*, propiciaron la reactivación de la economía y, como consecuencia final de este hecho, el fortalecimiento de la clase burguesa. Todos estos factores son esenciales a la hora de explicar el éxito sin parangón de la Sociedad Sevillana de Conciertos, una neófita institución que, no obstante, allá por 1921 ya contaba con la sorprendente cifra de seiscientos veintitrés familias abonadas³⁶.

Durante los *felices años veinte*, la idea romántica de un público abnegado que tiene el deber moral de sostener la actividad musical como signo de avance cultural de los pueblos seguía vigente en Sevilla. Prueba de ello son estas palabras de aliento de Luis Rojas, crítico de *El Liberal*, a la directiva de la Sociedad Sevillana de Conciertos: “Redoblad, «sufridos» amigos, el esfuerzo en pro de la alta misión cultural de la Sociedad Sevillana de Conciertos³⁷”. Pero “los tiempos varían³⁸” y la economía impone sus reglas. Una orquesta de aficionados podía mantener su actividad absolutamente con independencia de la afluencia de público. Sin embargo, una profesional, cuyos músicos pretendían vivir de su actividad concertística, evidentemente no. Por todo ello, era determinante disponer regularmente de una considerable presencia de público para asegurar la viabilidad económica del proyecto. En el epígrafe tercero dijimos que el público podía pagar sus entradas directa o indirectamente. El pago directo siempre fue un fracaso en Sevilla por falta de afición. Poco público significaba irremediablemente escasos ingresos para la orquesta. Por el contrario, el pago indirecto, cuando la orquesta cobraba del público a través de una sociedad de conciertos, solía ser muy beneficioso para las sinfónicas porque las orquestas contratadas por sociedades de conciertos van a cobrar del fondo de la sociedad con independencia, en principio, de lo que esta era capaz de recaudar también –generalmente poco– por taquilla.

Las sociedades de conciertos proporcionaron un sustento imprescindible a las formaciones sinfónicas. En este sentido, la Orquesta Bética de Cámara no fue una excepción. Sin estos nuevos salones burgueses, muy probablemente la Bética no hubiera existido o hubiera corrido la misma suerte que la Sinfónica Sevillana. Prueba de ello es que los conciertos más importantes

³⁶ Para más información sobre las cifras de abonados, véase HMS. Rollo nº 90. ROJAS, Luis: “Sociedad Sevillana de Conciertos. Segunda audición del Coro Ukraniano”, *El liberal*, Sevilla, 2-diciembre-1921, 1.

³⁷ HMS. Rollo nº 93. ROJAS, Luis: “Sobre la orientación de la Sevillana de Conciertos”, *El Liberal*, Sevilla, 24-octubre-1923, 1.

³⁸ Utilizamos la misma frase, en la misma forma y sentido, que aparece en el artículo anteriormente citado “La ópera ha terminado”.

que la Bética ofreció en Sevilla generalmente fueron financiados por la Sociedad Sevillana de Conciertos. También los celebrados fuera de Sevilla contaron con la protección de sociedades de conciertos homónimas a la de la capital hispalense. Con esto queremos decir que aunque la Bética obviamente se desmarca del modelo decimonónico, siempre mantuvo, con cierto recelo, una obligada relación de dependencia con la clase burguesa. Entre otras razones, porque la Sociedad Sevillana de Conciertos, en calidad de empresa contratante, va a imponer sus condiciones. Ya no estamos hablando solamente de un público abnegado que se sacrifica en aras del progreso de la ciudad y que recibe de la orquesta una inestimable aportación cultural. Es un colectivo organizado que paga, y, por lo tanto, exige. Como se verá a continuación, esto generó conflictos entre las dos sociedades musicales más importantes de la ciudad³⁹.

Finalizamos el epígrafe, a modo de ejemplo ilustrativo, con uno de los más serios enfrentamientos de los que tenemos constancia entre la Bética y la Sociedad Sevillana de Conciertos. Por sorprendente que pueda parecer, se produjo a propósito del concierto inaugural de la Orquesta Bética de Cámara. Ambas sociedades habían acordado que la presentación de la orquesta fuese en el gran teatro San Fernando en la primavera de 1924. Pero ocurrió que la puesta en marcha de la Bética se retrasó más de lo esperado. Llegado el mes de junio, los directivos de la Sevillana de Conciertos estimaron trasladar el concierto inaugural al mes de octubre, una vez pasado el caluroso verano propio de la ciudad. El problema surgió cuando los *béticos*⁴⁰, por su parte, no quisieron retrasar el concierto inaugural porque en octubre ya tenía planificada su primera gira de conciertos por España. A tres días del concierto inaugural, Luis Rojas, crítico del diario *El Liberal*, escribió a Manuel de Falla con la intención de mediar entre ambas instituciones: “Prescindiendo del sevillanismo de la agrupación, de sus sacrificios, méritos y abnegación, de su hermoso título y de su honor regional, ante el vacío desconsolador que preveo (Dios quiera no sea así) por la falta de afición y sobra de calor asfixiante, no le parece sería preferible presentar a la Orquesta Bética, con todos sus honores en el próximo mes de Octubre⁴¹?”.

Finalmente, la orquesta no cedió, lo que provocó que la sociedad

³⁹ Durante sus giras por España, la Bética también tuvo conflictos similares a los descritos con otras sociedades de concierto. Para más información sobre este tema, véase GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética...*, op. cit., 169-172 y 277-284.

⁴⁰ Así frecuentemente se llamaban entre ellos.

⁴¹ AMF. Sign. 7519. Carta de Luis Rojas a Manuel de Falla, Sevilla, 8-junio-1924.

Sevillana de Conciertos retirase su apoyo en el último momento. Como consecuencia de este hecho, la Bética ofreció su concierto inaugural, el 11 de junio de 1924, por su cuenta y riesgo. Y todo ello a pesar de que, meses atrás, había aceptado un anticipo de cinco mil quinientas pesetas de la Sevillana de Conciertos para que una parte de la plantilla pudiera comprar nuevos instrumentos de viento⁴². El asunto es más serio de lo que parece si se tiene presente que la orquesta había contraído una deuda la cual debía saldarse precisamente con conciertos. Por la documentación analizada, sabemos que a los directivos de la Sociedad Sevillana de Conciertos no les faltó razón ya que el concierto inaugural fue un fracaso absoluto de público, aunque la prensa local silenció el hecho en un claro gesto de apoyo a la causa sinfónica de la ciudad. Felipe Cubas, secretario de la Sociedad Sevillana de Conciertos, escribió a Manuel de Falla tan solo dos días después del concierto de la Bética ratificándose firmemente en la decisión tomada:

Seguramente si Vd estuviere en Sevilla hubiese quedado convencido de la razón que asiste a la Sociedad de Conciertos al no querer celebrar los [conciertos] de la Orquesta en los días que a los Sres que la integran se le ocurrieron señalar. Cuantas personas sean amantes de la Música, y se han enterado del proceso de cuanto ha ocurrido con la referida Orquesta y esta Sociedad nos dan la razón y están conformes con nuestra actitud.

[...] Tenga Vd en cuenta querido don Manuel, que en la Sociedad hay elementos inquietos que han llevado a mal el anticipo de las 5.500 pesetas a la Orquesta para instrumentos y el único modo de evitar campañas perjudiciales es celebrar conciertos con toda solemnidad en época oportuna y de este modo verán que se administran bien los intereses, y la Sociedad no ha tenido perjuicios; por el contrario, de celebrar ahora los conciertos, sin la asistencia de los socios como seguramente hubiera ocurrido, hubiera costado tal vez la dimisión de la Directiva.

Ya le habrán dicho que el día del concierto, no obstante el artículo de Vd de tanto valimiento (sic) presentando a la Orquesta, de los sueltos publicados en la Prensa y el haber permitido la entrada en el Teatro Llorens a la familia de los profesores, había unos 60 espectadores (sic), habiendo pagado la localidad tan

⁴² AMF. Sign. 7526-031. Carta de Segismundo Romero a Manuel de Falla, Sevilla, 11-marzo-1924. Para más información sobre este tema, véase, GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: "La Orquesta Bética de Cámara y la renovación de sus viejos instrumentos de viento", *Flauta y música*, XVI, Nº 32, junio 2011.

solamente 6 o 7 personas. Lo mismo le hubiera ocurrido a la Sociedad si da ella los conciertos.

En fin, pudiera hacer esta carta interminable con las consideraciones que se me ocurren y que muy gustoso le expondría tan solo para llevar a su ánimo el convencimiento de la imposibilidad de dar en esta época de excesivo calor sesión musical alguna⁴³.

Curiosamente, Eduardo Torres, miembro fundador de la Orquesta Bética de Cámara, también escribió a Manuel de Falla ese mismo día. Más allá de quien estuviera en posesión de la verdad, de la siguiente carta se desprende que las dos sociedades musicales más importantes de la Sevilla del primer tercio del siglo XX estuvieron cerca de resolver sus diferencias en el juzgado:

Ya sabe V. lo sucedido con la Sociedad Sevillana de Conciertos: ellos tienen razón y nosotros también: verdaderamente no es el tiempo más a propósito para conciertos, pues hay días que nos asfixiamos y el vacío en el teatro es cosa segura. La Sociedad busca su conveniencia, y es muy natural: nosotros la nuestra, y también es cosa justa. Ahora bien, con delicadeza y diplomacia las cosas se arreglan, pero en cuanto alguien se deja guiar del genio, lo que no tenía importancia llega a tenerla desmesurada, y este há sido el presente caso.

Adjunto le mando la carta la carta que Cubas me manda, y que yo no me atrevo á contestar, pues no tengo autoridad bastante para ello, y recurro á V. para que me diga lo que hay que hacer. Sin la Sociedad nada hubiéramos hecho, y por su auxilio existimos, contando con que su ayuda puede sernos valiosa para otras muchas ocasiones. Compromiso lo tenemos contraído desde el momento en que aceptamos su ayuda monetaria. ¿Nos es lícito dejar de cumplir? Yo ruego a V. que con su claro criterio resuelva lo que haya que hacerse, Pues yo, como único responsable no debo decir ni opinar nada, aunque tenga que compadecer ante el juzgado⁴⁴.

⁴³ AMF. Sign. 6874. Carta de Felipe Cubas a Manuel de Falla, Sevilla, 13-junio-1924.

⁴⁴ AMF. Sign. 7689-009. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla, Sevilla, 13-junio-1924.



Fig. 3. Presentación de la Orquesta Bética de Cámara. Sevilla, 1924. Fotografía de Juan Barrera. Fuente: Archivo personal de Eduardo González-Barba Capote

5. Conclusiones

Todo concierto que se precie de serlo consta de tres elementos esenciales, los mismos que han de servirnos para jalonar nuestras conclusiones: músicos, público y escenario. Teniendo presente este eje vertebrador, el artículo ha girado siempre en torno a estos tres bloques. Aunque el foco principal de nuestra investigación se ha centrado en el primer tercio del siglo XX, hemos incluido también antecedentes de la actividad orquestal en Sevilla desde mediados del siglo XIX. Al contar con la inestimable aportación que nos brinda la perspectiva histórica, podemos concluir el presente artículo presentando tres etapas bien diferenciadas que, a su vez, se van a articular a partir del citado trinomio músicos-público-escenario: primera etapa (marcada por el carácter social), Sociedad Filarmónica de Sevilla (1845); segunda etapa (caracterizada por el aislamiento de la orquesta), Sinfónica Sevillana (1913); tercera etapa (determinada por la colaboración productiva de dos sociedades), Sociedad Sevillana de Conciertos (1920) y Orquesta Bética de Cámara (1923).

Primera etapa. Sociedad Filarmónica (1845). Podría definirse como una orquesta *amateur* con clara función social, lúdica y educativa. Músicos. Esta

sociedad encarna el modelo típico de sociedad musical decimonónica. Formada por músicos aficionados –aristócratas y burgueses, más el refuerzo puntual de otros tantos profesionales–, los instrumentistas de esta institución colmaban sus ambiciones artísticas interpretando oberturas de óperas y acompañando a cantantes. La orquesta también sirvió para reforzar la identidad de clase de sus músicos a partir de la práctica instrumental. Público. Socios abonados aristócratas, burgueses, profesionales liberales y políticos. Escenario. Salones públicos y privados. Rara vez el teatro San Fernando debido a que “el aforo del mismo resultaba excesivo para el público asistente⁴⁵”.

Segunda etapa. Sinfónica Sevillana (1913). Fue la primera orquesta sinfónica profesional de la ciudad. Nació con el objetivo de difundir las obras maestras del repertorio sinfónico, con lo cual, el carácter eminentemente social propio del modelo anterior desapareció para siempre. Músicos. Se formó únicamente con los mejores músicos de los diferentes teatros líricos de Sevilla. En consecuencia, los músicos aficionados no tuvieron cabida en esta formación. Quizá este cambio de roles sea una causa más que explique el retraimiento musical las “clases altas” tantas veces denunciado por la prensa. Público. Aunque la Sinfónica Sevillana pretendió llegar a todos los públicos, habitualmente solo logró congregarse, según se desprende de la prensa local, a muy pocas personas. Esta orquesta, al igual que la Sociedad Filarmónica, se mantiene en la creencia de que la música es un importante medio educativo y civilizador. No obstante, en esta nueva etapa también se espera del público que contribuya al sostenimiento económico del proyecto a través de la compra de entradas. Escenario. Con la idea de llegar a todos los estratos sociales, la Sinfónica Sevillana ofreció sus conciertos en teatros.

Podría decirse que fue una formación poco valorada. Sin un mínimo de público capaz de financiar su actividad, la orquesta se disolvió en 1916. Una de las características más sobresaliente de esta etapa es, según se desprende de la prensa local, la aparición de un nuevo significado del concepto de élite social, ya no determinado por la clase social de nacimiento sino por la sensibilidad artística e intelectual de sus integrantes. Para este pequeño grupo de aficionados, el teatro fue, en principio, un espacio netamente artístico y no un centro para el cultivo de las relaciones sociales.

⁴⁵ DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*, Tesis doctoral, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015) 33.

Tercera etapa. Sociedad Sevillana de Conciertos (1920) y Orquesta Bética de Cámara (1923). Desde un punto de vista estrictamente artístico, fue la etapa más floreciente de las tres. De hecho, la Orquesta Bética de Cámara es la única institución de todas las presentadas en el artículo que, con mayor o menor fortuna, sigue activa hoy en día. La Sevillana de Conciertos y la Bética fueron dos sociedades altamente especializadas y complementarias entre sí. **Músicos.** Formado con los mejores músicos de la ciudad, la Bética se organizó como sociedad corporativa. Aunque su faceta artística queda fuera de nuestro estudio, debemos destacar de esta corporación tanto su fisionomía orquestal como su originalísima orientación artística. **Público.** Es en este apartado donde encontramos la principal novedad que hace de este periodo el más productivo de los tres presentados. Al igual que la Bética, el público también se organizó en régimen de sociedad. Las más de seiscientas familias abonadas tras su primer año de vida van a permitir a la Sociedad Sevillana de Conciertos disponer de los recursos suficientes como para contratar con cierta periodicidad a la Orquesta Bética de Cámara. A la directiva de la Bética le costó asimilar este importante cambio de roles, pues habitualmente eran las orquestas las encargadas de organizar los conciertos. Por el contrario, en esta nueva etapa serán los aficionados, a través de su sociedad especializada en música instrumental, quienes van a organizarlos, quedando los músicos sometidos a sus condiciones y no al revés. Por otra parte, debemos advertir que no todo el público integrante de esta sociedad fue fiel amante de la música. Según Luis Rojas, “los llenos de la Sociedad Sevillana de Conciertos no significan otra cosa sino pasar un rato agradable de buena sociedad por cuatro perras gordas⁴⁶”. Como consecuencia de la significativa reducción que las temporadas de óperas sufrieron por aquellos años, la Sociedad Sevillana de Conciertos asumió también desde sus comienzos parte de la función social tradicionalmente en manos del teatro lírico. **Escenario.** El teatro elegido el primer año fue el Lloréns. Pero en 1921, debido al crecimiento inesperado de socios abonados, sus directivos decidieron trasladarse al San Fernando. Otros teatros sevillanos, como el Cervantes, Coliseo España o el teatro de la Exposición, también fueron testigos de la actividad musical de la Sevillana de Conciertos.

⁴⁶ AMF. Sign. 7519. Carta de Luis Rojas a Manuel de Falla, Sevilla, 8-junio-1924.

La Sociedad Sevillana de Conciertos representa el último nivel evolutivo del salón burgués decimonónico. Bajo una nueva conciencia de clase burguesa, formada en su mayoría por profesionales liberales que hacen gala constantemente de su especial sensibilidad a la música, esta sociedad se especializó exclusivamente en música de cámara y sinfónica. Gracias a esta institución, la Orquesta Bética de Cámara pudo ofrecer en Sevilla los conciertos más importantes de su historia. A propósito de esto último, estamos convencidos de que hubieran sido muchos más de haber existido un mejor entendimiento entre los directivos de ambas sociedades.

Tras varios lustros de languideciente existencia, en 1984 se disolvió definitivamente la Sociedad Sevillana de Conciertos⁴⁷. Su desaparición marcó el final de una etapa de nuestra historia que se inició en 1920, cuando sus miembros fundadores⁴⁸, “como conjurados románticos”, crearon el último espacio escénico netamente burgués que la ciudad de Sevilla ha tenido para el cultivo de la música instrumental⁴⁹.

⁴⁷ DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana... op. cit.*, 352.

⁴⁸ Junta directiva: Juan Parias, presidente; José María Colás, vicepresidente; Felipe Cubas, secretario; Rafael Romero, tesorero. Vocales: Eduardo Torres, Manuel Brioude, Pedro Balgañón y Benito Loerestein. DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana... op. cit.*, 111.

⁴⁹ En 1990 nació en Sevilla un nuevo proyecto sinfónico pero esta vez bajo la protección de las administraciones públicas.

La música de tradición escrita en las primeras décadas del siglo XX en Sevilla: ortodoxias y heterodoxias

Julia Esther García Manzano. *Conservatorio Superior de Música de Sevilla*

Este artículo se plantea desde una perspectiva fundamentalmente ideológica. Intenta reflejar el conjunto de creencias y actitudes, conscientes e inconscientes, que se desarrollaron en torno a la música en la época modernista y su repercusión en Sevilla. Se toman como punto de referencia los planteamientos musicales de Leonard B. Meyer⁵⁰ y la sociología de Pierre Bourdieu⁵¹.

La nueva ideología se apoyó en tres valores que, según Meyer, fueron una continuación de la estética romántica: originalidad, acontextualismo e innovación. El acontextualismo se centró en el alejamiento de los modelos formales y la innovación estuvo especialmente relacionada con el parámetro armónico. Dentro del campo de la composición musical, entendido el concepto de campo en el sentido de Bourdieu como un sistema de relaciones y oposiciones dentro de una determinada actividad en un momento dado, se establecieron dos

⁵⁰ MEYER, Leonard B.: *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología* (Madrid, Ediciones Pirámide, 2000).

⁵¹ BOURDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto* (Madrid, Siglo veintiuno, 2010).

frentes: un sector que se puede definir como ortodoxo, en cuanto que mantiene nexos con la tonalidad y las formas musicales establecidas, y un sector heterodoxo cuyos postulados se centran, justamente, en el alejamiento de estos dos elementos.

La defensa de la música como bien cultural y el ideal de la música absoluta, ligado a su transcendentalismo y a su concepción como bien cultural, estuvieron presente en las primeras décadas del siglo XX en Sevilla. En ellas participaron los principales compositores de la localidad y, sobre todo, se dejó sentir la influencia del músico que ejerció como líder de toda esta nueva ideología en España: Manuel de Falla. Las relaciones entre Falla y el compositor sevillano más reconocido en el momento, Joaquín Turina, sirven como ilustración de las luchas que se producen dentro del campo musical en estos momentos.

1. El asentamiento del paradigma modernista en las primeras décadas del siglo XX en Sevilla

A principios del siglo XX en Sevilla, de forma similar a como ocurre en otros centros musicales españoles importantes como Madrid y Barcelona, se asiste a una transformación de las funciones y significados de la música que, en gran medida, son una consolidación de las ideas románticas. La idea de la música absoluta, cuyo centro principal es la música instrumental, convierte la música en un valor artístico y cultural, superando de esta manera el carácter meramente hedonista que le atribuía el pensamiento racionalista. Esta concepción enlaza con la ideología musical que se había ido desarrollando en Europa durante el siglo anterior y que como forma de pensamiento dominante, se impuso en la tradición crítica e historiográfica de la música española desde el inicio del siglo, especialmente a través de la figura de Adolfo Salazar.

Desde esta nueva mentalidad se despreció la música decimonónica, más centrada en la música vocal, y se entendió el periodo modernista como una época de resurgimiento: una puesta al día en la que España enlazaba con la música europea y con la mentalidad de la ideología musical contemporánea, en la que se había situado la música instrumental, absoluta, por encima de la música vocal. Entraba en juego una nueva consideración de la música como obra de arte, como valor simbólico, e iba acompañada de un ataque feroz hacia

las otras maneras de entender la música, instaurándose rápidamente como la versión definitiva y oficial. Este cambio de mentalidad unió a España con Europa y provocó una circulación más estrecha de estéticas y de músicos, acabando de ese modo con el famoso “atraso” de la música española, que había sido una queja recurrente desde el pensamiento decimonónico. En realidad, con la denominación de “atraso” lo que se ponía de manifiesto es que España no se había situado todavía en las filas de la mentalidad musical contemporánea, debido en gran parte a que los cambios socio-económicos que se habían dado en otros países europeos fueron introduciéndose en España de forma más tardía.

La defensa de esta nueva situación llevó al empleo, para este periodo, de la denominación “Edad de Plata”⁵², acuñada por Mainier para en los años ochenta del siglo pasado, en la que se puede observar cómo todavía a finales del siglo XX seguía predominando la visión positiva de este momento histórico. La mitificación artística e intelectual de las primeras décadas del siglo se acentuó con el final de la dictadura franquista. Desde los años ochenta el mundo intelectual planteó una oposición entre la apertura europeísta y la intelectualidad de las primeras décadas del siglo con el oscurantismo y aislacionismo de la dictadura, en un intento muy claro de marcar distancias respecto a la etapa anterior.

La defensa de esta nueva tradición llegó a Sevilla de la mano de los compositores más representativos del momento, todos ellos ligados a la catedral hispalense: Luis Leandro Marini⁵³, Eduardo Torres y Norberto Almandoz⁵⁴. Las carreras de Torres y Almandoz siguen un discurrir parecido, como músicos de la catedral y compositores relacionados con las directrices del *Motu Proprio*⁵⁵. Ambos ejercieron como críticos en la prensa local y fueron activos colaboradores de las entidades e instituciones relacionadas con la música en Sevilla: Catedral, Ateneo, Sociedad de Conciertos, Sociedad Económica de Amigos del País, e impulsores y profesores del conservatorio sevillano. Eduardo Torres estuvo encargado de la organización de importantes

⁵² MAINIER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Madrid: Cátedra, 1981).

⁵³ RUIZ CARBALLO, Ángela: *Catálogo y estudio de la obra de Luis Leandro Mariani*, Trabajo Fin de Estudios, Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, 2009.

⁵⁴ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *Norberto Almandoz (1893-1970), de norte a sur. Historia de un músico en Sevilla* (Sevilla: Editorial Libargo, 2015).

⁵⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel: *La aplicación del Motu proprio sobre música sagrada de Pío X en la Archidiócesis de Sevilla (1902-1920): Gestión institucional y conflictos identitarios*. Tesis doctoral, (Granada: 2014).

eventos relacionados con Falla que tendrían una gran repercusión: el estreno de la versión de concierto de *El retablo de maese Pedro* en 1923, la presentación de la Orquesta Bética de Cámara⁵⁶ en 1924 y el homenaje a Falla en 1926.

La relación entre Eduardo Torres y Norberto Almandoz es muy estrecha a lo largo de los quince años que convivieron como músicos de la catedral. De hecho, Almandoz recoge en todos los sentidos la herencia de Torres: sus manuscritos personales, su puesto de maestro de capilla en la catedral hispalense y su cargo como catedrático de composición en el conservatorio; cargo que Torres nunca llegó a ejercer, pues fue nombrado como tal en 1934, año de su muerte, y el conservatorio comenzó a funcionar en el curso siguiente. Ambos músicos compartieron unos mismos ideales estéticos y lucharon por la introducción en Sevilla de la música instrumental: Torres creó la primera orquesta sevillana dedicada a este repertorio, la efímera Orquesta Sinfónica Sevillana (1913-1916), y los dos desempeñaron una labor importante en la Orquesta Bética, que no pudo llegar a dirigir Torres por la negativa de sus superiores eclesiásticos, aunque esa fuera la idea de Falla.

La creación de la Orquesta Bética de Cámara supuso la toma de conciencia de la sociedad sevillana de la nueva ideología musical, y la influencia de Falla fue determinante en este sentido⁵⁷. El proyecto es, desde luego, el mejor ejemplo de esta ideología entusiasta y militante que a través de la prensa intenta difundir la nueva música instrumental. La novedad del planteamiento se muestra en la necesidad de acercarla al público, pues eran conscientes del cambio de mentalidad que se le estaba pidiendo; de ahí el artículo que Falla escribió en la prensa local con anterioridad a la presentación de la orquesta. Según González-Barba:

El compositor se esforzó especialmente a la hora de transmitir a la sociedad su proyecto musical. Pues siendo consciente de la difícil situación que atravesaba la difusión de la música sinfónica en Sevilla y, sobre todo, de la enorme sorpresa que causaría tan atípico modelo orquestal, debió considerar que el texto habría de ser mucho más que una simple carta de presentación⁵⁸.

⁵⁶ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: *Manuel de Falla y la Orquesta Bética de Cámara* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015).

⁵⁷ GONZÁLEZ-BARBA CAPOTE, Eduardo: “Los esfuerzos de Manuel de Falla por la difusión de la música barroca en Sevilla (1924-1928)”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor, *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo* (Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2015) 389-401.

⁵⁸ *Ibid.*, 390.

Todos los que participaban del entusiasmo de la nueva ideología eran conscientes de que había que conseguir ganarse al público, no tanto al público en general, sino a un nuevo tipo de público intelectualmente predispuesto, asentando de esta manera su carácter minoritario y elitista. El nuevo músico componía de acuerdo con las leyes de lo que Bourdieu define como el mercado restringido del arte, en el que el valor de una obra se asentaba en el reconocimiento cultural de una minoría, más que en sus posibilidades comerciales⁵⁹. En palabras de Falla: “trabajar para el público sin hacerle concesiones”⁶⁰. Una ideología que partía del propio mito romántico de Beethoven como el compositor que escribía para el futuro. Jorge de Persia explicaba así esta situación:

La “nueva sensibilidad estética” como la llamaba Ortega y Gasset en la *Deshumanización del arte*, implica la conformación de un nuevo público, uno de los síntomas de cambio, junto a la nueva relación creador-espectador de un nuevo público. [...] El artista no compone ya condicionado por preferencias y gusto del público, sino que atiende a su programa estético, y no busca establecer una relación directa, sino poner a través del signo, el camino de la metáfora, que es donde o como se manifiesta en su forma elemental el objeto estético, la música es arte, no habla directamente de sus sentimientos. Los músicos de la época consideran que “el público es el detalle” y que “la historia del arte se desenvuelve por sí sola, con independencia de este público, que es un personaje secundario, invisible desde la obra”, como señala Arconada⁶¹.

Tanto Almandoz como Torres, en sus facetas de críticos locales, se posicionaron en esta misma defensa, con una clara vocación didáctica. A través de sus escritos intentaron acercar al público sevillano a las últimas novedades de la música francesa impresionista y de la música rusa. La crítica tuvo en estos momentos un carácter claramente pedagógico y adoctrinante, igual que ocurría en los periódicos nacionales. A través de ella se informaba al público de obras desconocidas por ellos y de las últimas novedades musicales, con el fin de despertar en él el deseo de conocerlas. Así, se reclamaba la presencia en los conciertos de la música de Ravel, Debussy o Mussorgsky, y, sobre todo, el

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*

⁶⁰ FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos* (Madrid: Espasa Calpe, 1972) 107.

⁶¹ PERSIA, Jorge de: “Del modernismo a la modernidad”, en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), *Historia de la música en España e Iberoamérica: la música en España en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012) 79.

interés por la composición española del momento, cuyo centro indiscutible, también en el caso sevillano, fue la figura de Manuel de Falla.

Aunque la admiración por Manuel de Falla fue muy grande en estos dos compositores, esto no hizo que su estilo compositivo se viera modificado. De hecho, su estética cae dentro de la tendencia tradicional tonal, muy influidos por la reforma de la música religiosa promovida desde la iglesia por el *Motu Proprio*. Pese a la defensa de la música instrumental que realizan, en la producción musical de ambos autores predomina la música religiosa y las obras vocales. En el caso de Eduardo Torres es necesario también resaltar su amplia producción organística, algo sorprendente teniendo en cuenta que no era organista, y, sin embargo, tiene una de las producciones musicales más interesantes del siglo para este instrumento.

En estos momentos se forjó en Sevilla una actividad musical muy amplia alrededor principalmente de tres instituciones⁶²: la Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, germen del futuro conservatorio⁶³, la Sección de Música del Ateneo y la Sociedad Sevillana de Conciertos. En los salones de estas sociedades se desarrolló una actividad concertística que, en gran medida, era una continuación de la llevada a cabo durante el siglo anterior. La labor de la Sociedad Sevillana de Conciertos fue determinante en cuanto a la introducción del repertorio instrumental en la ciudad. Desde su inicio, en 1920, se dedicó a la difusión de la música canónica instrumental europea y de la música contemporánea, incluidos los compositores españoles actuales, y contando para ello con la colaboración de los mejores intérpretes del momento⁶⁴. La labor del Ateneo se centró más en la música de cámara y en la organización de conferencias y conciertos, allí se produjo el estreno de muchas obras de los autores locales. Junto a estas iniciativas habría que incluir la actividad empresarial del Teatro Llorens y, en menor medida, la del Teatro San Fernando.

Toda esta nueva actividad musical, unida sin duda al estímulo que para los músicos supuso la creación de la Orquesta Bética, dio lugar al surgimiento de un repertorio instrumental, generalmente camerístico, aunque también hay

⁶² PÉREZ ZALDUENDO, Gemma: “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”, *Revista de Musicología*, vol. 20, nº 1, 1997, 655-668.

⁶³ CANSINO GONZÁLEZ, José Ignacio: “La creación del Conservatorio de Música de Sevilla desde el germen de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1926-1933)”, en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX* (Sevilla: Editorial Libargo, 2018) 151-175.

⁶⁴ DELGADO PEÑA, Luis Francisco: *Fundación y desarrollo de la sociedad sevillana de conciertos* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015).

algunas composiciones para orquesta, de músicos que en su mayor parte estaban ligados a estas instituciones: instrumentistas de la Orquesta Bética o alumnos salidos de las aulas del conservatorio, entre los que merecen ser destacados el pianista Manuel Navarro⁶⁵ y los violinistas Luis Lerate, Telmo Vela o Juan de la Padra, entre otros. Sus obras oscilan entre la tradición tonal y la modalidad, y merecen un estudio más detallado para conocer mejor las relaciones entre repertorios, ideología y creación musical en estos momentos en Sevilla.

2. Ortodoxias y heterodoxias: Manuel de Falla y Joaquín Turina

La primera conexión de la música española con la vanguardia se suele situar en el momento en el que regresa Manuel de Falla a España y trae con él no solo las nuevas tendencias estéticas francesas, sino la aureola de haberse codeado de igual a igual con los músicos que vivían en París en ese momento. Estos dos elementos hacen que la figura de Falla, que además enlaza con quien suele considerarse como el padre de la musicología española, Felipe Pedrell, alcance un carácter mítico, reforzado en gran medida por el crítico más influyente del momento, Adolfo Salazar. A partir de aquí se enmarca hasta la llegada de la dictadura un claro enfrentamiento entre dos campos de poder: el que representan los compositores de la generación anterior, excepto el último Albéniz, junto con algunos músicos más jóvenes como Joaquín Turina, a los que podemos situar como el grupo de la ortodoxia en ese momento; y un nuevo grupo de autores que se inician en la composición tomando como modelo las composiciones denominadas neoclásicas de Falla, y en estos años definen la heterodoxia, el grupo que quiere asaltar el poder.

La confrontación entre tradicionalismo tonal y modernismo, generalmente asociado a la modalidad, acaba de comenzar y ambas secciones se cobijan bajo la misma tendencia nacionalista. El triunfo de la sección heterodoxa será rápido y, a pesar del superficial retroceso de los años cuarenta, definitivo. A favor de esta nueva tendencia jugaba lo más importante, estar de acuerdo con la ideología dominante en sus dos aspectos fundamentales: la necesidad de innovación y el acontextualismo. La paradoja de la ideología contemporánea es que los movimientos estéticos que atacan las normas establecidas en el campo artístico representan mejor la ideología dominante, como prueba la

⁶⁵ MARTIN RODRÍGUEZ, Jorge Isaac: *La música en Sevilla en las primeras décadas del siglo XX: Manuel Navarro*, (Trabajo Fin de Máster, Universidad Internacional de Valencia, 2016).

historiografía artística que ha desarrollado la academia realizada en función del valor estético del cambio.

La figura de Falla fue redentora y mítica para la historiografía española, ya que venía a solventar dos de las grandes demandas del pensamiento musical: la unión estética con Europa y el reconocimiento internacional de los músicos españoles. Falla resolvía estos dos problemas al ser un músico unido a la vanguardia y reconocido en Europa; el mito había nacido. Además, defendía una innovación ligada al nacionalismo, que permitía unir nacionalismo y universalismo, a pesar de su eminente contradicción. Un nacionalismo universal que hoy podríamos considerar como el antecedente del moderno concepto de glocalización, desarrollado en los años ochenta en las prácticas comerciales, que intenta unir las ventajas comerciales de la globalización y la localización: que la empresa se adapte a las peculiaridades de cada entorno diferenciando los productos en función de la demanda local. Traducido al campo artístico de las primeras décadas del siglo: que las composiciones sigan las tenencias compositivas dominantes pero que introduzcan en ellas la esencia de la música local.

En el establecimiento del mito de Falla influyeron también otros factores: un fiel defensor desde la crítica militante, Adolfo Salazar, una serie de músicos jóvenes que se consideran sus discípulos, el Grupo de los Ocho, y un carácter hipersensible y distante. Esta confluencia de elementos hace que el lugar que ocupa Falla en la música española del siglo XX sea parangonable al ocupado por Beethoven en la música culta universal: en ambos casos nos encontramos ante dos compositores que supieron aprovechar y encauzar los vientos de la ideología dominante.

Las diferentes posiciones adoptadas por Falla y Turina ejemplifican muy bien las dos tendencias que entran en conflicto en este momento. Las concomitancias vitales y la relación personal que existe entre ambos compositores logran mantenerse a flote en un ambiente de enfrentamientos en el que ocupaban posiciones contrarias. Son dos músicos ligados muy estrechamente a Sevilla: Falla a través de la Orquesta Bética y Turina por nacimiento y por vocación, por ser esta la ciudad a la que siempre volvía, la que inspiraba gran parte de su música y donde se estrenaron varias de sus obras.

Dos compositores andaluces coetáneos que marchan a Madrid para estudiar música, y desde allí, en un ambiente que se les queda estrecho, realizan el salto

a París, la capital del arte en esos momentos y el lugar donde comienzan a tener caminos divergentes: Falla en el círculo de compositores cercanos al conservatorio entablará amistad con músicos como Dukas, Ravel o Debussy; Turina desde la *Schola Cantorum* realizará sus estudios bajo la tutela de Vicent d'Indy. Esta división de amistades y estudios marcará el principio de una separación estética entre ellos, en la que desde el comienzo irá en desventaja la fracción de Turina. La elección de la *Schola Cantorum*, donde se siguen los modelos formales tradicionales, generalmente encuadrados dentro de los diferentes movimientos de la forma sonata con estructuras cíclicas, será el punto de discordia más importante entre las dos maneras de entender la música que representan.

La ideología contemporánea, que tiene como una de sus ideas centrales la acontextualidad, hará que Falla se sitúe en la fracción que, aunque minoritaria al principio, acabará triunfando. Esta separación de criterios queda claramente reflejada en el Prólogo que Falla realiza para la *Enciclopedia abreviada de música* de Turina, dedicada a Vicent d'Indy. En este prólogo Falla afirma su desconfianza con respecto al aprendizaje tradicional de la composición basado en el estudio de los modelos formales: todo ello para presentar el libro de un amigo centrado en la explicación de estos modelos y, por tanto, en su necesidad pedagógica. A través de sus palabras aparecen las ideas centrales de la ideología musical contemporánea: el verdadero artista no imita modelos y busca nuevos caminos:

Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte solo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de sernos útil para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca (a menos de perseguir una idea especial) para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas⁶⁶.

En su posterior *Tratado de composición musical* Turina explica la necesidad de las formas musicales, si bien estas pueden ir cambiando a lo largo del tiempo: "Pero en cualquier periodo de la historia musical que nos detengamos veremos siempre la existencia de una fórmula, tan indispensable al desarrollo de las ideas como es necesario al brillante su montura"⁶⁷.

⁶⁶ FALLA, Manuel de: Prólogo de la *Enciclopedia abreviada de música* de Joaquín Turina (Madrid: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987).

⁶⁷ TURINA, Joaquín: *Tratado de composición musical* (Madrid: Unión Musical Española, 1946,) 5.

En los años veinte del siglo pasado estas dos posiciones establecieron una lucha de poder que produjo no pocos enfrentamientos entre los músicos, si bien no consiguió acabar con la amistad entre Falla y Turina. En el estudio del epistolario entre ambos autores, Mariano Pérez describe un momento de tensión entre ellos en 1925, debido a unas críticas realizadas por Turina a una interpretación de la Orquesta Bética que Falla consideró intolerables. En la contestación a la queja de Falla, Turina le pide que interceda ante Salazar para calmar un poco el ambiente tan tenso que se vivía en Madrid entre el grupo de Salazar, Arbós, Falla y Halffter, entre otros, y el resto de compositores como Conrado del Campo, Pérez Casas, Vives, etc.

“Tú podrías hacer una labor que acortase un poco la tirantez que existe entre vuestro grupo y el resto del mundo musical madrileño. Yo soy, bien lo sabes, poco aficionado a chismorreos, pero la conducta seguida por Salazar en esta temporada ha encrespado en tal forma a los músicos, a los críticos y al público, que han influido indudablemente en la crítica del *Retablo*, menos calurosa de lo que se merece y proporcionó a Ravel un pateo en presencia suya, muy desagradable por cierto. Ya es sabido que cada proclama de Salazar termina en un descalabro. En mi opinión, lo hace con una torpeza medieval, porque yo creo que para ensalzar a sus protegidos no es necesario insultar a nadie, y si, por ejemplo, quiere hacer creer que en España no hay más que Halfter y tú, es natural que yo, con nueve personas en mi casa que mantener, me ponga en guardia. Reflexiona sobre esto, pues todo lo que sale ahora de ese grupo lleva una desconfianza general. Tú puedes hacer labor eficaz”⁶⁸.

En sus escritos Falla toma una postura claramente militante a favor de la denominada “nueva música”. En ella defiende los tres rasgos fundamentales de la conceptualización de la música de la edad contemporánea: innovación, acontextualidad e individualismo. La nueva música se identifica además con un valor que se repetirá de forma constante hasta la actualidad: sinceridad. De esta manera se establece el binomio sinceridad e innovación, que desplaza al resto de composiciones que no lo siguen a meras reproducciones

⁶⁸ Carta de Turina a Falla recogida en, PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, *Falla y Turina a través de su epistolario* (Madrid: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música de Sevilla en coedición con la editorial Alpuerto, 1982), 115.

academicistas. Ser original se convierte no solo en una obligación estética, sino en un imperativo histórico que separa a los verdaderos artistas del resto.

“Porque, pese a los espíritus estrechamente conservadores, la música continuará apartándose día por día del academicismo, de la falsa retórica y de las fórmulas mezquinas, y los nuevos compositores que aparezcan – los que con más o menos fuerza sientan latir en ellos el espíritu creador– seguirán los pasos de aquellos que han forzado la entrada del camino de verdad y libertad que conduce a la belleza pura, donde la música triunfa por sí misma, redefinida al fin por el trabajo y hasta, en muchos casos, por el martirio de algunos hombres de buena voluntad”⁶⁹.

Los caminos están marcados y sus diferencias conceptuales y estéticas tendrán una repercusión directa en la producción de cada uno de estos autores. Mientras que la obra de Turina es amplia, y muy productiva en el género de la música de cámara, la música compuesta por Falla es limitada, especialmente en sus últimos años. Parece que hay una relación directa entre estabilidad estilística y producción artística: cuando un autor, como es el caso de Turina, encuentra una estética con la que se siente cómodo, la naturalidad con la que compone hace que su producción musical sea mayor.

Por otro lado, la escasez de obras compuestas por Falla al final de su vida puede estar en relación directa con, en palabras de Bourdieu, el capital simbólico alcanzado. Con el *Retablo de maese Pedro* y, especialmente, con el *Concierto para clave* Falla alcanza lo que Meyer define como “obras ejemplares”⁷⁰: aquellas cuyo capital simbólico es tan grande que sus técnicas compositivas y estéticas se convierten en modelos de referencia. Lo que convierte una obra en ejemplar es más su relación con la ideología dominante que su interés compositivo, de ahí que muchas obras ejemplares pueden ser composiciones que en su momento de creación pasaron desapercibidas o, por el contrario, obras que en un momento histórico determinado fueron obras ejemplares y después dejaron de serlo.

La consolidación de una pieza como obra ejemplar hace que el resto de su producción musical pierda peso. Muy pocos aficionados conocen la obra *Psyché* (1924) compuesta entre los tres años que duró la creación del *Concierto*

⁶⁹ FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, op. cit. 35-36.

⁷⁰ MEYER, Leonard B., op. cit.

(1923-1926), o las obras posteriores de Falla que generalmente se califican de obras menores⁷¹. Además, con frecuencia, la obra ejemplar se arroja en un aura de complejidad y elitismo. De ahí que cuando se habla de las obras neoclásicas de Falla siempre se las sitúe como sus obras más incomprendidas por el público. En cualquier caso, no resulta desdeñable el pensar que una vez realizadas estas obras, especialmente el *Concierto*, Falla sintiera acentuada su responsabilidad compositiva y durante los veinte años siguientes no consiguiera terminar más que una hora de música de su magno proyecto de la *Atlántida*, que tantas expectativas había despertado, y Falla borraba y reescribía de forma continua.

El diferente tratamiento historiográfico de ambos autores quedó establecido desde principios de siglo con Salazar, y, con muy pocas variantes, se ha seguido oponiendo la innovación y el universalismo de la música de Falla con el casticismo y conservadurismo de Turina. Este último autor representa todos los puntos antagónicos de la ideología musical contemporánea que tan bien representaba Falla: frente a lo universal, lo casticista, frente a lo evolutivo lo conservador y frente al elitismo, la popularidad. Además, Falla es el compositor español que por primera vez desde el Siglo de Oro ha triunfado en Europa, mientras que el éxito de Turina se circunscribe más al ámbito nacional. Todavía en los años ochenta Mariano Pérez se quejaba de la continua confrontación que se había creado entre Falla y Turina:

“Lo que no se puede es juzgar ya a Turina y a toda su música con la lupa de los años 40. Con el sello indeleble de la Schola Cantorum o con el sello localista y pintoresquista. Quizá esta marca fue debida, hasta la diáspora de la postguerra española, al grupo salazarista que le marcó con tal sello, porque no quería ver en España más que a Falla y a sus elegidos. Hoy ya, caídas las cadenas de los grupos que encadenaron a ambos maestros, hemos de ver su música como es, con sus características propias, distintas sí, pero no antagónicas o colocadas en dos banderas contrapuestas, que no puedan coexistir victoriosas”⁷².

⁷¹ Un caso similar de obra ejemplar lo podríamos encontrar en la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz.

⁷² PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, *op. cit.*, p. 96.

La queja de Mariano Pérez está totalmente justificada, pues la comparación entre ambos continúa en la historia de la música española del siglo xx realizada por Tomás Marco en los años ochenta:

“Academicismo que en Turina se va evidenciando con el tiempo. Tampoco su nacionalismo fue capaz de evolucionar, quedándose casi siempre en el pintoresquismo e involucionando hacia un regionalismo que no cobra aliento universalista. Si en realidad se adelanta a Falla en cuanto a las primeras obras significativas, después se verá incapaz de seguir el ritmo investigativo que señala el genial gaditano”⁷³.

La clara división que se establece entre dos tipos de nacionalismo, casticista y universal, sigue marcando dos opciones estéticas diferenciadas por su técnica y su proyección al exterior. La opción universal es la que une el canto popular, o lo que en estos momentos denominan su esencia, con las nuevas técnicas compositivas que enlazan con las tendencias artísticas europeas; en cambio, el casticismo, tomando también como referencia el canto popular, mantiene la tonalidad y se ajusta a las formas tradicionales. Es decir, el modernismo se une al denominado nacionalismo universal y desdeña el tradicionalismo tonal calificándolo de casticismo. Esta dicotomía queda claramente reflejada en la siguiente frase de Tomás Marco referida a Turina: “Mucho más andalucista, incluso estrictamente sevillanista, que el maestro gaditano, pero menos universalista en su nacionalismo”⁷⁴.

El desprecio a lo casticista se debe indudablemente a su alejamiento de la corriente principal, y todavía sigue incorporado a la mentalidad historiográfica de principios del siglo XXI. Esto muestra que la sección que representaba la heterodoxia a principios del siglo xx acaba convirtiéndose en ortodoxia y domina la historiografía musical hasta la actualidad, como demuestran párrafos tan sorprendentes como el siguiente:

“Tuvimos claro que si bien el Neoclasicismo es un estilo artístico (o al menos una corriente), no lo es así el *casticismo*, que es considerado más como unas concretas maneras de actuar y pensar [...]. Por eso, insistimos, no es un estilo (aunque pueda parecerlo), sino más bien son los usos y

⁷³ MARCO, Tomás: *Historia de la música española: siglo xx* (Madrid: Alianza Música, 1983) 54.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

costumbres asociados a un idioma. Por ello, el término “casticismo” no lo vamos a escribir con mayúscula”⁷⁵.

De igual manera, Schönberg realizó ese famoso artículo titulado “Brahms el progresivo”⁷⁶ reivindicando las innovaciones del lenguaje de este autor que la historiografía había situado como antagónico a la línea de los nuevos germanos representada por Liszt y Wagner; hay un pequeño libro editado por el Conservatorio de Música de Sevilla que pone de manifiesto las novedades artísticas del lenguaje turiniano⁷⁷. José M^a Benavente, profesor de armonía del centro en los años ochenta en los que se edita el libro, realiza un minucioso estudio de las relaciones armónicas en la música de Joaquín Turina (algo que hasta la actualidad no se ha hecho con la música de Falla), en el que pone de manifiesto el empleo de un lenguaje muy rico y variado en el que aparecen con frecuencia amplios acordes disonantes de novena, oncena o trecena que se oscurecen con notas añadidas. Pero, sobre todo, un lenguaje armónico donde modalidad y tonalidad se pueden fundir, con el empleo de una amplia escala cromática que toma como referencia el modo de Mi frigio y cromatiza no solo el tercer grado, algo característico de la llamada escala andaluza, sino que rebaja el quinto y sensibiliza ocasionalmente el séptimo: Mi-Fa-Sol- (Sol #)-La-Si- (Sib)- Do-Re- (Re#)-Mi-Re-Do-Si-(Sib)-La-(Sol#)-Sol-Fa-Mi. Una modalidad en la que se perciben los rasgos de la cadencia andaluza La-Sol-Fa-Mi que son el centro armónico de obras de Falla como la *Fantasía Bética*, y que demuestra que la relación entre tonalidad y modalidad dista mucho de ser una clara oposición que separe tendencias estéticas contrarias, tal y como la historiografía, dando la espalda en muchos casos a la realidad musical, ha reiterado de forma continua. El anatema de encontrar la huella de una cadencia perfecta marca una separación simplista que obvia los recursos musicales comunes que están en la base de un gran número de composiciones de la época.

⁷⁵ ÁLVAREZ CALERO, Alberto Jesús: *El neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2004).

⁷⁶ SCHÖNBERG, Arnold: *El estilo y la idea* (Madrid: Taurus, 1962) 85-141.

⁷⁷ BENAVENTE, José M^a: *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina* (Madrid: Publicaciones del Conservatorio de Música de Sevilla, coeditado con la editorial Alpuerto, 1983).

3. La situación musical en la Guerra Civil y con la instauración del nuevo régimen

Las preferencias estéticas ligadas a la composición musical de los años cuarenta fueron más el resultado de los modelos seguidos por los principales compositores que permanecieron en España, como es el caso de Conrado del Campo que desde su cátedra de composición en el conservatorio madrileño ejerció una gran influencia, que el resultado de unas claras directrices estéticas ligadas a la música desde el poder. En general, no hubo modificaciones en cuanto al significado y la función de la música se refiere. La ideología musical de la edad contemporánea, que había conseguido asentarse en las décadas anteriores en España, continuó ejerciendo su dominio; a pesar de las oscilaciones estéticas, el nuevo régimen no hizo más que imprimir algunas novedades superficiales. Al fin y al cabo, la música de tradición escrita había estado siempre asociada a la burguesía, al elitismo de las clases culturalmente dominantes, y el establecimiento de la dictadura supuso un refuerzo del sector dominante frente a los cambios que reclamaban las clases más oprimidas. Esto hizo que, salvando las cuestiones personales de filiaciones políticas de algunos músicos e intelectuales, el resto pudiera seguir desarrollando su labor en unas circunstancias muy similares a las que tenían en el régimen anterior.

La consideración de fractura o continuidad en cuanto a la vida musical en la tradición historiográfica española depende en gran medida del punto de vista del historiador⁷⁸. El final de la Guerra Civil supuso el exilio para muchos de los representantes de la “nueva música”, asociados a la llamada Generación del 27 que seguían las tendencias vanguardistas de principios del siglo pasado. Este exilio significó momentáneamente que, siguiendo las denominaciones de Bourdieu, la fracción “heterodoxa”, que había asaltado el poder artístico del campo en las primeras décadas del siglo, en los años cuarenta se viera relegada momentáneamente, y los principales puestos de la actividad musical los ocuparan músicos con estéticas más tradicionales, como ocurre en el caso del propio Turina. Sin embargo, el momentáneo aislamiento, que coincide con la época de la Segunda Guerra Mundial y la posterior autarquía española, se modifica rápidamente con la apertura hacia occidente que en los años cincuenta supone el Concordato con la Santa Sede y el establecimiento de

⁷⁸ GARCÍA MANZANO, Julia Esther: “La historiografía musical del siglo XX: Manuel Castillo”, en MAHEDERO RUÍZ, Benito *et al.* (eds.) *En torno a Manuel Castillo*, (Sevilla: Editorial Libargo, 2016), 15-73.

relaciones con Estados Unidos y la instalación de sus bases militares. Estos acuerdos supusieron, de facto, dos opciones que se han tendido a presentar como contradictorias, pero que son el reflejo de un mismo proyecto: la consolidación de la dictadura y su apertura hacia la ideología del mundo occidental, en la que el arte va a tener un papel importante. De hecho, la parte dominante de los músicos del momento se une rápidamente a los nuevos movimientos de vanguardia, con el apoyo de los principales críticos musicales como Enrique Franco o Federico Sopena.

La persecución en España fue sobre todo una persecución ideológica más que estética, y el hecho de que muchos de los compositores de la Generación del 27 fueran al exilio responde a su ideología política. Prueba de ello es que un músico al que habría que situar más bien dentro de la línea tradicional tonal como es Antonio José Martínez Palacios fuera asesinado en Burgos en 1936; y que Ernesto Halffter, al que algunos consideraban el niño mimado de Salazar, pudiera continuar su vida en España sin sufrir ningún tipo de represión, mientras su hermano Rodolfo marchaba al exilio. A pesar del repliegue momentáneo de los compositores asociados a la nueva música, Manuel de Falla siguió siendo, incluso en los primeros años aislacionistas, el mito de la música española. Una posición que pudo seguir ocupando con tranquilidad debido a su manifiesta ambigüedad política. El “apropiamiento” de la figura de Falla se hizo tanto desde la dictadura como desde la república. Según comenta Pliego de Andrés “Pablo Solozábal, que en aquel año estaba en Argentina de gira, afirmaba que el gobierno de Franco y el gobierno republicano en el exilio se disputaron el cadáver [de Falla]”⁷⁹. Lo que marcaba el lugar mítico adquirido por la figura de Falla más allá de tendencias políticas, y de alguna manera la supremacía de la estética defendida por este autor pese a eventuales alejamientos.

Esta situación hizo que muchas ciudades de provincia continuaran durante la contienda, y después de ella, una vida musical que en poco o nada se diferenciaba de la desarrollada en los años anteriores. Tanto M^a Isabel Gejo, en el estudio de la vida musical en Salamanca durante la posguerra⁸⁰, como Olimpia García, en su trabajo sobre la música durante la Guerra Civil en

⁷⁹ PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: “La sociedad musical” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.), *Historia de la música en España e Iberoamérica: la música en España en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012) 344.

⁸⁰ GEJO SANTOS, M^a Isabel: *Tradición y modernidad. Dos décadas de Música en Salamanca, 1940-1960*, (Salamanca: Colección Víctor, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2015).

Sevilla⁸¹, muestran no solo la continuidad, sino incluso el aumento de actividades musicales en esos años de penuria económica. El papel desarrollado por las élites, y su identificación como clase con la música “cultura”, representó un papel importante en la persistencia de un modelo musical que permitía el mantenimiento de su hegemonía. Compositores como Almandoz en Sevilla, o Gerardo Gombau en la Salamanca de posguerra, mantuvieron el interés por consolidar la instauración de la música instrumental como patrimonio cultural, mostrando que era más importante el asentamiento de la recién consolidada ideología musical que las rivalidades estéticas⁸². Muchos de los músicos que continuaron su labor durante los años cuarenta sentían que cumplían un papel social importante, y desplegaron una amplia actividad que, en parte, no se puede negar, también estuvo motivada por la penosa situación económica de los músicos en esos momentos.

El inicio de la contienda tiene unas características especiales en la ciudad de Sevilla, ya que al quedar bajo el mando del genocida Queipo de Llano se unió al bando sublevado desde el primer momento, y el estudio de estos años permite comprobar la importancia de la música en el nuevo régimen como elemento de propaganda desde el principio⁸³.

En el caso de Sevilla, aunque los cambios vitales, sociales y económicos fueron enormes para una sociedad que fue diezmada por las purgas políticas de Queipo de Llano, la continuidad fue la nota dominante en las cuestiones musicales. En la calle Jesús del Gran Poder, donde estuvo establecido durante toda la Guerra el cuartel en el que pasaban la última noche las miles de personas que fueron fusiladas, se acabó instalando la sede del Conservatorio, un proyecto defendido desde los años treinta por los mismos músicos que acabaron trabajando durante la dictadura en este centro⁸⁴. Las críticas musicales de Almandoz, probablemente la figura dominante de la vida musical sevillana al ocupar los dos puestos musicales más importantes de la ciudad, el

⁸¹ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: *La música en Sevilla durante la Guerra Civil a través de la prensa*, (Trabajo Fin de Máster, Granada, 2013).

⁸² Durante los años cuarenta Gombau dirigió una orquesta en Salamanca que tenía como principal propósito presentar al público salmantino todas las sinfonías de Beethoven. Véase, GARCÍA MANZANO, Julia Esther, *Gerardo Gombau: un músico salmantino para la historia* (Salamanca, Diputación de Salamanca, 2004).

⁸³ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma, *Una música para el “Nuevo Estado”: música, ideología y política en el primer franquismo* (Sevilla: Editorial Libargo, 2013).

⁸⁴ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia: “Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española”, en LÓPEZ FERNÁNDEZ, Miguel (ed.), *Música en Sevilla en el siglo XX* (Sevilla: Editorial Libargo, 2018) 177-201.

magisterio de capilla de la catedral y la dirección del conservatorio, siguieron alentando unos objetivos musicales similares, si bien recubiertos de la retórica fascista propia del momento.

La labor desarrollada por la Orquesta Bética de Cámara durante los años de la Guerra fue continua, siendo probablemente una de las agrupaciones musicales que tuvo una actividad musical más intensa en estos años. En el mismo año del inicio de la Guerra, a finales de 1936, la orquesta participó en Lisboa en un concierto benéfico, dirigida por Ernesto Halffter, en el que se interpretó el *Retablo* de Falla; y en el verano de 1938, dirigida por José Cubiles, realizó una gira por diferentes ciudades sublevadas. Esta actividad muestra que no hubo en principio ningún rechazo directo a la estética neoclásica, de la que era un fiel representante esta formación, ni ninguna variación en su repertorio musical⁸⁵.

Bajo la parafernalia propagandística del nuevo régimen las directrices conceptuales de la música siguieron el curso marcado desde comienzos de siglo. El Conservatorio, desde su creación, se convirtió en el centro musical más importante de la ciudad. Tanto en la dirección del mismo como en su cátedra de composición, Almandoz alentó la actividad creativa e interpretativa de toda la comunidad educativa. Músicos como Lerate, Navarro, Almandoz, Palatín, Vela o Seguismundo Romero, que trabajaban, y algunos de ellos se educaron en el conservatorio, fueron los responsables del surgimiento de un nuevo repertorio de música instrumental en la localidad.

4. Conclusiones

La época modernista puede entenderse como el principio de una nueva etapa, marcando sus diferencias respecto al siglo XIX, tal y como pretendieron en gran medida sus protagonistas, o por el contrario verse como la culminación de todo el ideario romántico que fue asentándose durante el periodo decimonónico de forma paulatina. En cualquier caso, durante las primeras décadas del siglo pasado se acabó estableciendo definitivamente una concepción de la música que ha predominado en la historiografía hasta la actualidad.

A pesar de las superficiales oposiciones estéticas, todos los participantes del campo de la música clásica están de acuerdo en su defensa, asentada sobre

⁸⁵ GARCÍA LÓPEZ, Olimpia, *La música en Sevilla durante la Guerra Civil a través de la prensa*, op. cit.

todo en su trascendentalismo, y marcan claramente sus límites respecto a otras tradiciones musicales. El interés que el nacionalismo muestra por la música popular se hizo en función de unos valores estéticos diferentes a los de la música clásica. Frente al individualismo y la originalidad se exaltaron en la música popular su carácter identitario y colectivo, y su estabilidad frente al cambio. Esta separación de valores sustentó la hegemonía de la música clásica, ya que sus valores eran aquellos que enlazaban con la ideología artística predominante, e hizo que la unión entre música clásica y popular estuviera muy lejos de ser una fusión de tradiciones. Se trata más bien de un aprovechamiento selectivo e interesado, en el que se reivindicaron y se filtraron aquellos elementos que servían para los intereses del proyecto musical que se quería defender: la modalidad y la liberación de las estructuras formales.

La apropiación de la música popular estableció una dialéctica entre la “manera correcta” de tratar el canto popular y la incorrecta. Desde la primera perspectiva, instaurada por la mayor parte de los músicos nacionales de principios del siglo XX, como Béla Bartók o el propio Falla, se consideró que la música clásica que se apoyaba en música popular debía mantener su hipotética esencia, asentada en unas determinadas características modales y rítmicas. La asimilación del canto popular se utilizó de este modo para sustentar los elementos estéticos que se pretendía defender: la innovación armónica asentada en la modalidad y el alejamiento de las formas musicales de la tradición clásica. Se aceptó que las composiciones que respetaban estas características de los cantos populares estaban más cercanas a su esencia, sin tener en cuenta los dos aspectos fundamentales de esta imposible fusión: el cambio de significado y de funcionalidad de la música. La concepción de la música desde una perspectiva cultural, establecida desde la etnomusicología, permite ver lo controvertido e interesado de este planteamiento.

El canto popular se utilizó como un elemento que servía para apoyar el deseo de alejamiento de la tonalidad, de ahí que todas aquellas composiciones que lo empleaban dentro de contextos que podían estar cercanos a una cierta tonalidad se marginaron estéticamente y se incluyeron dentro de ese concepto tan ambiguo y peyorativo de casticismo. Así, el canto popular más puro debía permanecer inalterado, pero a su vez tenía que servir como elemento dinamizador de las formas clásicas que debían renovarse de forma continua. Se establece de este modo una dialéctica entre lo que permanece y lo que cambia que marca claramente la diferencia entre las dos tradiciones musicales.

Superar todas estas dicotomías es una de las labores del posmodernismo, asentado en el relativismo cultural. Desde estos postulados se hace necesaria una nueva lectura de las relaciones musicales entre Falla y Turina que deje al margen las premisas modernistas de innovación y acontextualismo. La estrecha relación que ambas figuras tuvieron con la ciudad de Sevilla permite que la perspectiva local pueda ser un buen punto de partida para el estudio crítico y la revisión de estos planteamientos.

Conclusiones

El espacio sacro tiene un papel protagonista en los primeros capítulos de este volumen. Aunque *a priori* pueda parecer muy homogéneo en su desarrollo, la utilización de los diferentes espacios dentro de los templos fue modificándose. La Catedral de Sevilla, como cabeza del arzobispado, marcaba la tendencia que después se seguía con algunas particularidades en parroquias y conventos. La ubicación de los músicos ha quedado bien establecida, diferenciando los organistas y grupos de ministriles ubicados en las tribunas, de los cantores y sus apoyos instrumentales ubicados junto al facistol. El número de sitaliales disponibles, y sobre todo, el amplio espacio central, ofrecería muchas posibilidades durante la Edad Moderna. Así, con la llegada de los violines, y un acompañamiento instrumental único de los habituales dos coros, llevó a que los maestros de capilla fueran solicitando continuamente el descenso de los músicos desde las tribunas, aunque la repetición de solicitudes puede demostrar precisamente que el movimiento no se llevó a cabo.

Mientras la sede hispalense servía de foco neurálgico de producción musical, no fue el único espacio sonoro para los siglos XVII y XVIII. Además de las parroquias y conventos, las propias calles de la ciudad se convirtieron en un innovador escenario íntimamente relacionado con la retórica barroca. Los prolegómenos a las grandes festividades como el Corpus Christi, previstas ya por la liturgia, se trasladaron al exterior y con ellas una expresión musical y dramática que se desarrollaría de una forma más libre fuera de los muros de los templos. El impacto de este nuevo espacio no sólo quedaba más cerca de la ciudad, sino que tenía un impacto mayor con la publicación de las letras de los

villancicos más reconocidos o incluso de los autos representados. Por todo esto, la música, y también el teatro, resultaron claves para convertir a la ciudad barroca en un espacio retórico con mayor capacidad que los edificios civiles y religiosos del momento.

El caso en las parroquias debió empezar de forma similar a lo indicado para la Catedral, dotando a las sillerías de una dedicación principal para el canto y su acompañamiento, mientras que los ministriles se ubicarían en las angostas tribunas de los órganos. Esta situación debió agravarse cuando el número de participantes en el coro aumentó por encima de los sitiales disponibles, obligando a la disposición de bancos accesorios. El espacio central disminuía haciendo más compleja la localización de los músicos. También en estos casos, según finalizaba el siglo XVIII y llegaba la crisis económica del siglo siguiente, muchos coros fueron suprimidos, trasladándose los músicos a coros altos a los pies de los templos, con algunas excepciones. Incluso las sillerías que se conservaron *in situ* perdieron progresivamente su función y su vinculación con el órgano.

Un progreso similar puede distinguirse con la ubicación y función de los órganos. Fueron ubicados inicialmente en un lateral del coro, en una tribuna superior con escaso espacio para otros instrumentistas. Aunque resulta evidente que fueron diseñados para sostener el canto gregoriano de un grupo definido, su tamaño parece más relacionado con las dimensiones de los templos, habiéndose demostrado una relación estable, aunque algo superior en la capital que en los alrededores. Siendo esto así, los constructores estarían evaluando el nivel de presión sonora a la que podrían someter al fiel, quedando por debajo diferentes posibilidades de acompañamiento con menos registros. Según avanzaba el siglo XVIII, los instrumentos fueron incorporando más registros solistas y más trompetería, lo que llevaría a un mayor protagonismo en similares espacios arquitectónicos. También en este proceso, los órganos se independizarían de las sillerías, ocupando coros altos a los pies de los templos, con mayor espacio alrededor que podría haber sido utilizado por pequeñas agrupaciones en casos excepcionales.

Con el siglo XVIII parece finalizar un modelo de espacio sonoro vinculado con lo sacro que no desaparecerá, pero se verá complementado por el ascenso de la burguesía. Los procesos desamortizadores de la primera mitad del siglo XIX lastraron las actividades musicales y las renovaciones de instrumentos en instituciones religiosas, mientras llegaban de Europa nuevas modas que

potenciaban el protagonismo de los aficionados a la música. De esta forma, un nuevo público trasladaría la música a cafés, teatros y salones, y de esta forma apostaron por un repertorio renovado puesto en práctica por formaciones poco habituales hasta el momento. En el caso sevillano este cambio de espacios no resultó en la aparición de otros nombres, ya que fueron habitualmente los mismos músicos encargados de la vida musical religiosa los que pusieron en marcha los nuevos espacios sonoros.

La llegada de la corte de los Duques de Montpensier a Sevilla modificó drásticamente el espacio sonoro de la ciudad. Nuevas músicas conquistaron lugares hasta ese momento excepcionales, lo que marca el inicio de un nuevo contexto musical. En primer lugar, cabe destacar la apuesta desde su llegada de los actos al aire libre, con la participación de la orquesta del Teatro San Fernando y las bandas de música. Además, llevaron la música religiosa al propio Palacio de San Telmo, donde crearon una capilla dirigida por Eugenio Gómez, segundo organista de la Catedral. Pero lo que realmente caracterizaba la vida musical de este edificio fueron los bailes, veladas musicales y serenatas, donde un pianista, la capilla musical y en ocasiones excepcionales los cantantes en cartel en el Teatro San Fernando acompañaban las veladas celebradas en el Salón de Baile. Valses, adaptaciones de zarzuelas y aires nacionales eran interpretados por un selecto grupo de músicos como parte de un evento con una finalidad eminentemente social.

La segunda mitad del siglo XIX ofrece un panorama sonoro que González-Barba ha dividido en etapas. Una primera fase, iniciada en 1845, está caracterizada por el papel de la Sociedad Filarmónica, un grupo de músicos de la élite cultural de la ciudad con la participación de algún profesional, perfil que se repetía entre el público. Sus actividades se llevaban a cabo en salones públicos y privados, siendo excepcional el uso del Teatro San Fernando. La segunda fase ha sido identificada desde 1913, con la aparición de la primera orquesta sinfónica profesional. En esta ocasión se trataba ya de una iniciativa de músicos experimentados, que parece no haber despertado demasiado fervor entre el público general pero sí consolidó su labor en teatros. Estos centros culturales perdían paulatinamente su carácter social para convertirse en meros espacios para el disfrute de la música. Finalmente, se ha definido una tercera etapa a mediados de la década de los veinte, con la creación de la Sociedad Sevillana de Conciertos (1920) y la Orquesta Bética de Cámara (1923). La

innovación más importante es la organización del público como asociaciones de abonados, lo que obligó a celebrar los conciertos en el Teatro San Fernando.

Las primeras décadas del siglo XX ofrecen también una curiosa mutación de los espacios. A pesar de las dificultades económicas que afrontaba la capital, es precisamente en este momento cuando las figuras de Falla y Turina, además de los continuadores de una tradición secular en la Catedral, ofrecían un panorama sonoro muy rico. Mientras el espacio sonoro apostaba con notables compositores por las coordenadas del *Motu proprio*, Turina y Falla enfrentaban sus propuestas en las salas de conciertos. La heterodoxia planteada por el gaditano y sus seguidores, lo cual podía seguirse en los repertorios elegidos para los conciertos, contrastaría con lo propuesto por Turina y su interpretación de los modelos formales tradicionales de la *Schola Cantorum*.

Pedro Luengo