

MÚSICA Y RITUAL EN LA PROCESIÓN DEL DÍA DE DIFUNTOS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA (SS. XIV-XVII)

Juan Ruiz Jiménez

IES Generalife, Granada

juan.ruizjimenez@gmail.com

Resumen

La procesión del día de difuntos es uno de los eventos más destacados del ritual asociado a las festividades *Omnium sanctorum* y *Commemoratio omnium fidelium defunctorum*, entre las que existe una evidente conexión teológica y un tratamiento litúrgico unificado. Su aparato ceremonial en la catedral de Sevilla derivaba del rango de primera y segunda dignidad que tenían respectivamente en su específico calendario. Esta procesión ejerció un fuerte impacto emocional sobre la ciudadanía y denota la influencia que en ella tuvo la doctrina de la Fe relativa al Purgatorio, traducida en el progresivo incremento de dotaciones particulares que fue acumulando con el paso del tiempo. En este artículo se hace especial énfasis en las vertientes espacial —drásticamente transformada en la segunda mitad del siglo xv— y sensorial de su recorrido, con particular atención a los elementos sonoros que la identifican. La idiosincrasia y despliegue de medios llevados a cabo en esta procesión le concede un carácter único en el conjunto de las doscientas once procesiones que anualmente circulaban por el interior de la catedral de Sevilla a principios del siglo xviii.

Palabras clave

Catedral de Sevilla, festividad del día de difuntos, procesiones, música sacra, fundaciones eclesiásticas, patronazgo musical privado.

Abstract

The All Souls Day's procession is one of the highlight ritual events associated with the *Omnium Sanctorum* and *Commemoratio omnium fidelium defunctorum* festivities, which have a clear theological connection and a unified liturgical treatment. The ceremonial apparatus of these two feasts in Seville Cathedral

derived from the rank, first and second respectively, they had in the Sevillian calendar. The procession had a strong emotional impact on citizenship, reflecting the influence of the doctrine of the Purgatory, and this translated into a gradual increase in private endowments that accumulated over time. In this article special emphasis is placed on the spatial —dramatically transformed in the second half of the fifteenth century— and sensory aspects of the procession's itinerary, with particular attention to the sound elements that identified it. The idiosyncrasy and deployment of resources pertaining to this procession gave a unique character to all the two hundred and eleven processions that circulated annually through the interior of the Cathedral of Seville in the early eighteenth century.

Keywords

Seville Cathedral, All Souls Day feast, processions, sacred music, votive endowments, private musical patronage

El caleidoscopio de la liturgia asociada a la muerte tiene su máxima expresión en el tandem que forman las festividades de Todos los santos (*Omnium sanctorum*) y la Conmemoración de los fieles difuntos (*Commemoratio omnium fidelium defunctorum*). Ambas poseen una profunda raíz en la tradición cristiana y enlazan con un culto ancestral a la muerte. Desde el siglo IX, y a instancias del papa Gregorio IV, la festividad de Todos los santos se trasladó al 1 de noviembre y se expandió por todo el orbe cristiano. El establecimiento de la fiesta de los difuntos se atribuye a San Odilón, abad de Cluny desde finales del siglo X. El hecho de que se ubicara el 2 de noviembre, para Righetti no ofrece duda de que se debió a la idea de unir la conmemoración gloriosa de los santos a la de los fieles difuntos, dada la afinidad que existía entre ambas y para servirse de la influencia de Cluny en su difusión en la iglesia occidental (Righetti, 1955, vol. I, pp. 964-968, 1004-1007). Esta conexión puede apreciarse en alguna de las representaciones iconográficas más tempranas del purgatorio. En los frescos del Juicio final de la capilla de San Martín o del aceite de la catedral vieja de Salamanca (1342), se pueden ver las almas de aquellos que están en el Purgatorio (representado por las cinco cuevas de la izquierda), en actitud piadosa, vestidos de blanco, ante la mirada expectante de los santos que con sus manos alzadas, orantes, anuncian la inminente salida auxiliadas por el ángel liberador (Marshall, 2011, pp. 197-201). La *Legenda aurea* y su traducción española en el *Flos sanctorum* recogen una explicación doctrinal de estas fiestas que debió ser una de las fuentes principales a partir de las cuales llegaría a las comunidades religiosas y, adaptada para su catequesis por sus predicadores,

al resto de la ciudadanía. Del mismo modo pudo también alcanzar directamente a ciertas familias nobles, en cuyas bibliotecas pueden rastrearse ejemplares manuscritos e impresos de estos textos para satisfacer sus intereses o devociones particulares (Cortés Guadarrama, 2010, pp. 88-89, 660-667). La propia esencia teológica de estas festividades debió contribuir de manera decisiva al profundo impacto emocional generado en la ciudadanía y en su atracción hacia las distintas manifestaciones cultuales que se llevaban a cabo durante esos días.

En el calendario litúrgico hispalense pretridentino, las fiestas *Omnium sanctorum* y *Commemoratio omnium fidelium defunctorum* tenían un rango de primera y segunda dignidad respectivamente. El hecho de que en esta demarcación eclesiástica las fiestas de primera dignidad fueran seguidas de tres días que se celebraban con la misma solemnidad las igualaba en su aparato ritual, al menos hasta la adopción del rezado romano (*Libro de la Regla Vieja*, fol. 2r-2v). El tratamiento teológico y litúrgico unitario de estos dos días, que se iniciaba con el ayuno de la Vigilia de Todos los santos, perduró tras el Concilio de Trento, en el que la doctrina de la Fe relativa al purgatorio salió reforzada y con él la pervivencia de indulgencias y sufragios, origen de una de las principales fuente de ingresos y de incremento patrimonial de la instituciones eclesiásticas desde la Baja Edad Media.¹

La fuente textual más antigua para el estudio de estas fiestas en la catedral de Sevilla es el *Libro de la Regla vieja*. Entre 1548 y 1551, se realiza una copia de esta *Regla de Coro* —conservada en la sección III del archivo de esta institución con la signatura I— a partir de un antiguo manuscrito, hoy perdido. En ese traslado se ponían al día unos contenidos que habían ido adicionándose de forma progresiva desde una fecha difícil de precisar (Ruiz Jiménez, 2011, pp. 245-53). Para las fiestas que nos ocupan, la redacción del texto en el manuscrito original perdido puede datarse del último cuarto del siglo XIV, en el que se transmitía la tradición de una liturgia que debía haberse seguido desde la restauración de la iglesia hispalense y que se recogía actualizada en sus detalles ceremoniales. Como veremos más adelante, es precisamente la descripción de la procesión del día de difuntos, sobre la que se va a centrar este artículo, la que me ha permitido efectuar esta datación (Ruiz Jiménez, 2011, p. 354).

No existe un estudio en profundidad y por extenso del contenido textual del Oficio y Misa de estas fiestas contemplados en su integridad y, en el caso de la

¹ Esta consideración unificada de las dos festividades, a las que se adhiere el Oficio de Difuntos, por evidente analogía, queda claramente explicitada en el volumen XXI, *De la festividad de Todos los Santos, Commemoración y Oficio de Difuntos*, de la obra de Gómez de Terán, 1736.

archidiócesis de Sevilla, de la necesaria adaptación del particular uso hispalense a los nuevos textos del breviario y el misal romano una vez que fueron adoptados en 1575.² Por el contrario, sí disponemos de estudios centrados en el oficio de difuntos (Wagstaff, 1995; Ottosen, 2007), que para el caso que nos ocupa, son de inestimable ayuda, ya que, en una primera aproximación, encontramos que existe un completo paralelismo entre la liturgia de la festividad del día de difuntos y el propio oficio de difuntos, tal y como señala la *Regla de Coro*:

Sequenti die post festum [Omnium sanctorum] d[icitur] ad matutinum totum officium de defunctis duplicando anas. Et ceremonia fiant ut is festi IIe. Dignitatis et dicantur noue[m] lectiones et pulsentur ad matut[in]u[m] sicut qua[n]do pulsantur pro defunctis et similiter i[n] laudibus (*Libro de la Regla Vieja*, fol. 361v)... Ad missam IIIe pulsetur sicut pro defunctus missa dicat[u]r de defunctis et officient quattuor cantores. Et incipia[n]t R[esp]onsor[j]ia ad processionem post missam (*Libro de la Regla Vieja*, fol. 362v).

Durante la misa de tercia, después del ofertorio, tenía lugar una ceremonia particular; dos de los cantores ofrecían al presbítero que celebraba la misa doce maravedís, en un vaso de plata, por el alma de D. Remondo, primer arzobispo consagrado y verdadero artífice de la organización institucional de la nueva diócesis hispalense tras la conquista de la ciudad (*Libro de la Regla Vieja*, fol. 362v).³ Mediante esta oblación la misa principal de la festividad del día de difuntos se encendaba, de manera especial, por la intención de este donante privilegiado.

Terminada la misa, las campanas continuaban con el tañido *pro defunctis* mientras se oficiaban, en el coro, los primeros ítems de la procesión. El sonido de las campanas se convierte en esta como en otras ceremonias en uno de los los *sound signal* —en la terminología de Raymond Murray Schafer— más característico del paisaje sonoro de esta festividad.⁴ El estatuto de regulación del tañido de las campanas más antiguo conservado en la catedral de Sevilla data de 1373 y se refiere, en particular, a las tasas que debían abonarse por los dobles que se harían por los difuntos el día de su fallecimiento, al noveno día y en su aniversario (Rubio Merino, pp. 19-20). Ya se hace alusión en este documento a los dos campanarios

² Uno de los escasos trabajos publicados focalizados en la festividad de la Conmemoración de los difuntos es el referido a la comunidad cluniacense de la Abadía de Fleury en Saint-Benoît-sur-Loire (Hesbert, 1948, pp. 393-421).

³ Para los ítems correspondientes a las misas de estas dos festividades véase también *Missale divinorum*, 1520, fols. 260v-262r.

⁴ Sobre el término *soundscape* y sus tres principales elementos *keynote sounds*, *sound signals* y *soundmarks* véase Schafer, 1994, pp. 9-10.

de la catedral, el antiguo alminar de la mezquita o torre mayor, que contaba con un mínimo de seis campanas, y la llamada torre del aceite o de San Miguel, en la que había dos esquilones. Esta última estaba ubicada al final de la calle de las Gradas, próxima al ángulo suroeste de la catedral, integrada en el lienzo de la muralla almohade del alcázar interior que unía ese edificio con el Colegio de San Miguel y que tenía un arquillo del mismo nombre. En 1533, por orden del cabildo, el campanero y presbítero de la catedral Mateo Fernández redacta la “Regla y orden de tañer las campanas”, por el que sabemos el nombre de las siete campanas que en ese momento tenía la torre mayor y en el que se recogían los toques sancionados por la tradición. En este documento se especifica, de forma precisa, la manera en la que se tañía en la festividad de Todos santos y en los días solemnes que le seguían, especificándose: “restan dos días solemnes, porque el de los difuntos se cuenta en lugar de uno de los tres solemnes” (Rubio Merino, pp. 71-72). El día de difuntos se tañía 24 horas seguidas, las cuales comenzaban la jornada anterior, al iniciarse las Vísperas, y finalizaban al concluir los oficios de las cuatro horas que se celebraban por la mañana (Rubio Merino, pp. 71-72, 250-251, 308). Este estatuto estuvo vigente hasta 1633, cuando se elaboró una nueva reglamentación, a cargo del maestro de ceremonias Sebastián Vicente Villegas, que entre otras cosas venía a dar respuesta a la profunda remodelación efectuada en la torre mayor por el arquitecto Hernán Ruiz Jiménez, culminada con la colocación del Giraldillo y que afectaba principalmente a su cuerpo de campanas, cuyo número se elevaría a nueve (Rubio Merino, pp. 29-31). Es en este documento en el que encontramos descrita de manera precisa los toques de la festividad que nos ocupa, en un capítulo específico intitulado “De la forma de doblar el día de Difuntos, a dos de Noviembre, y de otros tañidos de ese día” (Rubio Merino, pp. 250-252). Se doblaba con todas las campanas de golpe, sin que se usaran ese día los esquilones, siguiendo una secuenciación repetida que, en esencia, constaba de cuatro secciones:

1. Tres dobles de las cuatro campanas menores de golpe juntas, separados uno de otro por un espacio de tiempo “como de tres pater noster rezados”. Terminados los tres, se daría un golpe con la campana mayor.
2. Un doble con dos campanas menores que terminaría con un golpe en la campana de Santa Marta.
3. Un doble con las otras campanas menores que terminaría con un golpe en la campana de Santiago.
4. Un golpe con tres o cuatro campanas juntas, al que sigue el de la campana mayor.

Ocasionalmente podrían darse “algunos golpes más grandes” con todas las campanas mayores y menores juntas, terminando con la campana mayor.

Se tañía no solo en el campanario de la catedral, sino “en todas las demás iglesias y conventos” de la ciudad, en la iglesias “con dobles, sin campanas sencillas”, en los conventos “clamoreando los esquilones” (A.C.S., sección III, libro 40, fol. 115r). Resulta fácil imaginar la imposibilidad para cualquier ciudadano de sustraerse a este hipnótico, persistente y perturbador elemento sonoro, en un entramado urbano plagado de campanarios de instituciones religiosas regulares y seculares.⁵

Las campanas de la Giralda estaban afinadas, aunque no se puede precisar exactamente desde cuando. Estas campanas constitúan dos coros que se hallan descritos y regulados en un documento redactado por Baltasar de Villada, organista del Sagrario de la catedral hispalense, en 1584. El primero de los coros fundamentaba sus consonancias sobre Gmaut (sol), afinación de la campana de Santa María, o de alba; el segundo sobre Elami (mi), en la que estaba afinada la campana de Santa Marta, tal y como puede verse en la Tabla 1 (ACS, sección IX, leg. 128, pieza 12).⁶ Este hecho era algo extraordinario, motivo por el cual Alonso de Morgado, en su *Historia de Sevilla*, publicada en 1587, les dedica un epígrafe:

“Y las campanas que tiene la Sancta Iglesia en su luzidísima torre se pueden también referir entre sus grandezas, assí por ser como son muchas, como por su concertadíssimo uso al oficio divino (estando como están ungidas y bendezidas con solenidad por los obispos, que también las impusieron sus nombres, conforme a la bendición de campanas del pontifical, ordenado por la Sancta Iglesia) como por la singular curiosidad que se tiene en que todas ellas hagan consonancia las unas con las otras, de contrabajos, tenores, contraltos y tiples, a examen y juicio de sus maestros de capilla. Sin consentir por alguna vía campana que disuene, como yo vi subir una a la gran torre, que pesaba no menos de ciento y ochenta quintales y porque dissonava algún tanto entre las demás, laizaron pedazos. Y assí es cosa notable el gran regozijo que se siente por toda Sevilla, cuando en fiestas solennes y espirituales regozijos las tafien todas a pino” (Morgado, 1587, fol. 106r).

Morgado subraya el impacto que el campanario de la torre mayor de la catedral causaba entre la ciudadanía, que probablemente solo sería capaz de discernir

⁵ Para hacerse una idea de su densidad, véase la cartografía de las mismas en Ruiz Jiménez, 2012, p. 308.

⁶ En 1593, el cabildo comisionó al maestro de capilla Francisco Guerrero, al racionero organista Francisco Peraza y a Baltasar de Villada para que informasen: “las voces que faltan y el orden que se tendrá cerca de las campanas para que hagan música” (Rubio Merino, pp. 29-31).

una mínima parte de sus complejos, diversos y codificados toques que, dada su especificidad, habrían transformado su naturaleza de *sound signals* en *soundmarks*, propios y característicos de la Giralda hispalense.⁷

Tras la misa de tercia, en el transcurso de la procesión, se interpretaban una serie de responsos que coinciden con los de los Maitines del Oficio de difuntos (*Libro de la Regla Vieja*, fol. 362v-363r; Wagstaff, 1995, pp. 38-53). La secuenciación de estos responsos mantiene la sucesión litúrgica de los citados Maitines, que junto a sus versículos correspondientes es característica del uso propio de una demarcación eclesiástica (Ottosen, p. 3). A priori, no parece que existiera una especial relación entre el responso seleccionado y la persona o personas a las que iba destinado; sin embargo, en la descripción de la procesión en la *Regla Vieja*, los arzobispos de la diócesis a los cuales se asigna un responso sí responden a una sucesión cronológica (Tabla 2). Es exactamente la secuenciación de estos arzobispos la que me ha permitido establecer, con una precisión bastante inusitada, la fecha en la que se redactó este documento (en su copia original, en la *Regla Vieja* perdida). En esa relación, se recogen todos los arzobispos enterrados en la catedral hasta el momento en que se escribió este texto, desde don Remondo a don Pedro, fallecido en 1390. La ausencia de un responso en memoria del arzobispo Gonzalo de Mena, fallecido en 1401 y enterrado también en la capilla de Santiago, me ha llevado a proponer como fecha de la redacción del texto de este documento la década transcurrida entre la muerte del arzobispo don Pedro y don Gonzalo de Mena, 1390-1401 (Ruiz Jiménez, 2011, p. 254).

La procesión comenzaba en el mismo coro, cantando el responso *Qui lazaram resuscitasti*, “pro regibus”, seguido de la oración *Fidelium Deus*, a cargo del presbítero, “cum salutationem fidelium tantum”, que se repetiría después de cada uno de los responsos, mediante la que se invocaba el perdón de los pecados del destinatario a través de las preces efectuadas. En la catedral existían múltiples

⁷ Una referencia, algo más tardía, nos dice que el campanario tenía 25 campanas. La mayor, colocada en 1588, pesaba 18.500 libras y costó 10.000 ducados. De forma similar, hace alusión a la impresión que causaban sobre la ciudadanía, especialmente los días “solemnísimos en que todas se manifiestan graves” (Herrera, 1644, p. 17v). Si damos crédito al jesuita Agustín de Herrera, y no hay razón para dudar de él, ya que era natural de Sevilla y vivía en el colegio hispalense de San Hermenegildo, el número de campanas de la Giralda había pasado de las nueve de 1584, poco después de renovación del campanario, a las 25 que él cita. Actualmente, esta torre tiene, en la sala de campanas, 24, a las que hay que sumar la de las horas del reloj, la más antigua de la catedral, construida por Alfonso Domínguez, en 1400, y situada por encima de ella, colgada de una barra de hierro que sirve de contrapeso al Giraldillo. Un inventario detallado de las mismas en: <http://campaners.com/php/catedral.php?numer=392>.

dotaciones por el alma de diferentes monarcas no enterrados en su recinto, por lo que el responso correspondiente se dice en el coro. Se establece una clara jerarquización, en la que la dinastía real precede a la más alta autoridad eclesiástica de la demarcación hispalense, su arzobispo. El siguiente responso, *Requiem eternam*, cantado también en el coro, estaba dedicado a los arzobispos don Remondo († 1286)⁸ y don Pedro († 1390)⁹. Son los dos únicos arzobispos que habían sido enterrados en este espacio privilegiado de la catedral (ACS, sección I, libro 372, fol. 145v; sección V, libro 1, fols. 37r, 60r). Indefinido queda en el *Libro de la Regla Vieja* el lugar en el que se cantaría el siguiente responso, *Heu mibi*. Su destinatario, “domino Fernando archiepiscopo”, presenta también ciertas dudas con respecto a su identificación. En mi opinión debe referirse a Fernán Pérez que era deán de la catedral y que, en 1287, fue elegido por el cabildo como su arzobispo. Esta elección no recibió la aprobación de Roma que, en 1289, nombraría en ese cargo a García Gutiérrez, haciendo constar la anulación de Fernán Pérez.¹⁰ José Alonso Morgado, en su *Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, dice: “Fernando Pérez murió a la edad de sesenta y nueve y sepultose en la capilla de San Clemente, según las anotaciones de los libros antiguos de la Iglesia” (Alonso Morgado, 1906, p. 271). Coincido con Muñoz Torrado en que este hecho no está claro. Resulta chocante el que no se consigne el lugar de enterramiento de este arzobispo en el *Libro de la Regla Vieja*, aunque es cierto que tampoco se hace para otros prelados; pero lo más extraño es que no aparezca registro alguno alusivo a este personaje en la capilla de San Clemente, Sagrario de la catedral en el interior de la antigua catedral mudéjar, ni en ninguna otra, en los volúmenes más antiguos en los que se recogen las dotaciones de la catedral de

⁸ Don Remondo estaba enterrado en el coro y su túmulo funerario sufrió diferentes vicisitudes hasta que fue removido del mismo (Ortiz de Zúñiga, 1795, vol. 1, pp. 368-371).

⁹ La biografía e identidad de este personaje sigue presentando hoy en día algunas incógnitas. En la documentación de la catedral de Sevilla aparece simplemente como don Pedro y, para el caso del documento que nos ocupa, no hay la menor duda de que se trata del segundo de los arzobispos de nombre Pedro, fallecido en 1390 y enterrado en el coro de la catedral, por lo que dejamos la cuestión de su correcta identificación para los especialistas. En el siglo xvii, Diego Ortiz de Zúñiga lo identifica como Pedro Gómez Barroso y con él coincide el canónigo Juan de Loaysa; por el contrario, los contradice Luis Salazar y Castro que señala que se trata de Pedro Gómez de Albornoz (Ortiz de Zúñiga, 1795, vol. 2, pp. 210-211, 232; Antequera Luengo, 2008, p. 80; Salazar y Castro, 1697, vol. III, p. 539). En la bibliografía de los últimos años, María del Carmen Álvarez Márquez propone la misma identidad que Zúñiga y Loaysa (Álvarez Márquez, 1999), mientras que José Sánchez Herrero considera que es Pedro Gómez Álvarez de Albornoz (Sánchez Herrero, 1998, pp. 261-262).

¹⁰ Muñoz Torrado tiene sus dudas sobre el enterramiento en la catedral, por falta de noticias al respecto (Muñoz Torrado, 1914, pp. 146-148).

Sevilla y que son esos libros antiguos a los que debía referirse Alonso Morgado: el *Libro blanco* (ACS, sección II, libro 1477), el *Libro de Constituciones, Ordenaciones y Estatutos* (ACS, sección I, libro 372), el *Curso de los aniversarios y memorias que ha la Iglesia de Sevilla* y otros *Libros de Aniversarios y Libros de Capellanías* (ACS, sección V, libros 1 al 10). El siguiente responso, *Ne recorderis*, debía cantarse “pro infantibus qui sunt in capella Sancti Sebastiani”. Según Ortiz de Zúñiga, después de la conquista, esta capilla fue lugar de enterramiento de “algunos moros de sangre real que recibieron bautismo y sirvieron a los Reyes San Fernando y don Alonso el Sabio, y uno de estos fue Don Fernando Abdelmon, hijo de Abu-Ceit, rey de Baeza”. La capilla de San Sebastián había sido dotada el 4 de septiembre de 1387 por el arzobispo don Pedro para el entierro de su madre doña Mayor y de su hermana Teresa (Ortiz de Zúñiga, 1795, vol. 2, pp. 225, 272-273).¹¹ En la capilla real se cantaría el responso *Liberame domine de viis*, por el alma de los sepultados en ella. El siguiente responso, *Peccatem me*, se interpretaría en la capilla de San Bernardo, por el alma del arzobispo don Fernando Gutiérrez Tello († 1323) que estaba enterrado en ella (ACS, sección II, libro 1477, fol. 6r). Este hecho permitiría confirmar la identidad del arzobispo don Fernando Pérez como destinatario del anterior responso *Heu mihi*. El responso *Memento mei* era por el alma del arzobispo don Juan Sánchez († 1349), sin que se especifique tampoco el lugar en el cual se cantaría. Lo lógico es que fuera en el altar de Santa Bárbara, delante del cual estaba enterrado, “en un monumento”.¹² A continuación, el documento relata que la procesión proseguiría cantando de nuevo los responsorios, excepto el primero y el último, y los salmos penitenciales, sin letanía, por el claustro de la iglesia (patio de los Naranjos), con estación en la sepultura del arzobispo fray Alfonso de Toledo y Vargas († 1366), por el corral de los Olmos y por el cementerio de San Miguel. Todo apunta a que saldrían de la iglesia al claustro por la zona en la que estaba ubicada la pila bautismal para seguir el perímetro que permitía rodear el patio sin salir al descubierto: claustro de los caballeros, claustro de los compañeros, claustro de San Esteban y claustro del Lagarto. Ingresarían

¹¹ La localización de los espacios físicos en la catedral mudéjar puede seguirse en el plano elaborado por Alfonso Jiménez Martín a partir principalmente del *Libro blanco* citado (Jiménez Martín, 1997, p. 14).

¹² Tenemos dos referencias al enterramiento del maestrescuela Esteban González que nos orientan sobre la posición de este altar. En el *Libro Blanco* se dice que está enterrado “a las espaldas del coro faz el altar de Sant Antón”, en el *Curso de los aniversarios*, se especifica que su sepultura está “detrás del coro, a la pared del dicho choro, en derecho del sepulcro del arzobispo D. Juan” (A.C.S., sección II, libro 1477, fol. 5v, sección V, libro 1, fol. 12v). Véase también Antequera Luengo, 2008, pp. 87-88.

de nuevo en la catedral para dirigirse a la capilla en la que estaba enterrado el arzobispo fray Alfonso, según el *Libro Blanco* (fol. 32v), la capilla de San Juan Evangelista, lo cual concuerda con un transcurso coherente de la procesión.¹³ Podemos suponer que desde el corral de los Olmos dónde, al menos desde el siglo xv, estaban ubicadas las casas del cabildo eclesiástico y del civil, la procesión se dirigiría al cementerio de San Miguel, muy próximo al extremo suroeste de la catedral, el cual se extendía en dirección a la Puerta del aceite.¹⁴ Esta última parte del recorrido y el lugar por el que la comitiva reingresaría en la catedral no queda reflejado con precisión, limitándose el documento a señalar que la última estación sería en “*Sancti Michaelis*” (probablemente en la capilla del vecino Estudio de San Miguel),¹⁵ donde cantarían el noveno responso, es decir, *Liberame domine de morte eterna*, y los cantores dirían *Requiescat in pace*. Podemos suponer que entrarían por la puerta situada enfrente del Estudio de San Miguel, para dirigirse al coro “recita[n]do psalmos .s. Miserere mei deus et alios psalmos de canticu[m] gradu[m]”. En una edición tardía y ampliada del *Vocabularium ecclesiasticum* del canónigo hispalense y fundador del Colegio y Estudio General de Sevilla Rodrigo Fernández de Santaella y Córdoba encontramos una aclaración a cuáles eran esos salmos. En la entrada “canticum” se recoge:

Canticum gradum tiene por titulo cada uno de aquellos 15 salmos, desde Ad Dominum cum tribularer [119], hasta Ecce nunc [133]: (o segun los Hebreos) Canticum ascensionum, quia decantatus fuit quilibet Psalmus post ascensum ab exilio illo Babylonico: o porque fueron aquellos Salmos cantados por los viejos Hebreos, por varios grados de tonos se llamaron Gradum, o porque se cantaban al tono de una canción, que comenzaba, Hamabaloth. (Fernández de Santaella, 1789, p. 96)¹⁶

¹³ Loaysa nos da noticia de que el sepulcro de este arzobispo se había trasladado a la capilla de Santiago, la denominada también como capilla de los arzobispos, en 1594, sin que especifique su localización original (Antequera Luengo, 2008, pp. 152-153).

¹⁴ Distintos documentos de los siglos XIII y XIV lo ubican en ese lugar. El “corral” de la Casa de la Moneda “se tiene en linde con el cementerio de Sant Miguel de la dicha iglesia de Santa María y cola mezquita dela dicha iglesia y con el muro de la puerta del Aseyte” (Ballesteros Beretta, 1913, pp. CCLIX, CCLXXVII, CCXCI, CCCXXVII, CCCXXXV; Espiau Eizaguirre, 1991, pp. 31-32; Gestoso y Pérez, vol. 2, 1890, pp. 31-32).

¹⁵ Las noticias más tempranas de esta capilla y del propio Estudio de San Miguel, frontero a la puerta del Nacimiento y dependiente de la catedral, cuyos edificios formaban parte de un mismo conjunto, datan del primer cuarto del siglo XV. Ya debían existir en la fecha de redacción de este documento y esta referencia, precisamente, sirve para confirmar este hecho. Sobre esta institución catedralicia véase Sánchez Herrero, 1983, pp. 297-324, esp. 305.

¹⁶ Existen ediciones de esta obra de 1744, 1770, 1776 y 1789 (Niederehe, 2005, vol. III, p. 366).

Una vez que la comitiva entraba en el coro, un sacerdote empezaría a rezar la Sexta hora del Oficio. Esta descripción, como hemos dicho, fue redactada en la última década del siglo XIV, por lo que responde al recorrido que la procesión tendría en la antigua catedral mudéjar, en el recinto acondicionado de la mezquita almohade. La reconstrucción virtual de este espacio, a cargo de Antonio Almagro Gorbea, nos permite hacernos una idea visual del mismo (Almagro Gorbea, 2009).

Desde fechas muy tempranas, el patrocinio privado a través de las fundaciones pías contribuyó de manera decisiva en la descentralización de la actividad litúrgico-musical de la catedral (Ruiz Jiménez, 2014). En este trabajo me circunscribiré a la procesión que nos ocupa en la que, como veremos, ese patrocinio privado desempeñó un papel crucial en el desarrollo y articulación de algunos de sus elementos sensoriales más significativos.

Uno de esos aspectos es el que tiene que ver con la dotación de un número variable de cirios blancos o amarillos, generalmente seis, diez o doce, de diferentes calibres, alrededor de la sepultura del fundador, que debían arder desde las Vísperas de Todos los santos hasta acabadas las horas el día de difuntos, con lo que se crearía un particular y magnético efecto lumínico, dada su distribución irregular por el templo. Según Righetti, las luces en las exequias son una señal de honor al difunto, pero también asumieron un papel “mucho más noble, el de ser símbolo de la luz de Dios” (Righetti, 1955, p. 382). Mediante la adición de estos puntos de luz se resaltarían esos lugares funerarios como espacios privilegiados y se contribuiría a acrecentar la parca iluminación del recinto catedralicio, la cual en sus capillas y altares votivos se debía también al patrocinio de sus fundadores.¹⁷ Hasta c.1646 no había lámparas por las naves de la iglesia, fue el arcediano de Reina, Jerónimo de Zapata, el que viendo la iglesia tan oscura, ya que no había más luz que la que proporcionaban las lámparas de las capillas, mandó hacer doce lámparas de azófar y las dotó a perpetuidad con el aceite correspondiente, poniendo tres en cada nave.¹⁸ Para hacernos una idea de la magnitud que alcanzó

¹⁷ Es muy frecuente que entre los elementos de la carta fundacional de una capilla se encuentre la de la dotación de una o más lámparas y del aceite correspondiente para que lucieran “de día y de noche a las horas”. El *Libro blanco* nos proporciona numerosos ejemplos. En 1640, la capilla de la Virgen de la Antigua, que acumulaba el mayor número de dotaciones privadas, contaba, incluida la que estaba en su sacristía, con 69 lámparas, de las que se encendían 39 (A.C.S., sección IV, libro o6943A, fol. suelto).

¹⁸ En 1677 se renovaron por otras hechas de plata y se añadieron las dos que estaban a los lados del altar mayor (Biblioteca capitular y colombina de la catedral de Sevilla, B.C.C. libro 57-4-9, fol. 45r).

la iluminación suplementaria que ardía durante estas dos fiestas, traigo a colación la cuantificación hecha a finales del siglo XVII (1695), en una de las copias de las *Memorias sepulcrales* de la catedral de Sevilla, a la que me referiré más adelante en detalle:

“esta es la copia de una tabla que antiguamente se ponía en la Yglesia para saber en qué sitios se ponen tumbas, paños, candeleros, cirios, hachas los días de Todos Santos y Difuntos y donde yacen los que dexaron estas dotaciones, en los quales sitios como aquí dice a 714 se ponían entonces 818 cirios y hachas pero hoy se han aumentado muchos más” (A.C.S., sección IV, libro 09748, índice, 461r).

Otros elementos característicos de esta procesión son, como el anterior, comunes al resto de los rituales de la muerte celebrados en la catedral de Sevilla: funerales y celebración anual de los aniversarios. Entre ellos se puede destacar el acto de poner una “tumba” o túmulo sobre la lápida sepulcral, que estaban almacenadas en la “casa de la carpintería”, las cuales, en determinados casos, se cubrían con paños negros o carmesíes, más o menos ricos, que podían llevar bordadas las armas de los finados. Además, esporádicamente, se adornaban también con otros ornamentos: almohadas y doseles, mitras (en el caso de los cardenales Diego Hurtado de Mendoza y Juan Tavera blanca y carmesí, respectivamente), candeleros y cruces. Los inventarios de la catedral detallan, de manera pormenorizada, algunos de estos ornamentos usados específicamente para los distintos rituales conmemorativos de la muerte. Todos ellos se enumeraban en unas tablas, escritas en pergamino, que el día de Todos santos y de difuntos se ponían en la iglesia. En la copia de una de estas tablas antiguas, efectuada en 1695, se especifica que eran 19 los paños para las sepulturas, los cuales incluían los tres del túmulo del canónigo Yébenes que se cargaban a su dotación, “y si se trajeren más, son por cuenta de las partes” (ACS, sección IV, libro 06943A, fols. 150r, 278r; 09748, fols. 452r-461r).

Otro hecho notable, tanto desde el punto de vista sensorial como de la propia esencia doctrinal de la festividad, es la presencia durante esos dos días de un número de monjas, en número variable, procedentes de distintos cenobios, entre seis y catorce, que colocadas junto a la tumba rezarían por el alma del difunto para así acelerar su salida del purgatorio, al mismo tiempo que contribuirían a destacar su enterramiento entre los demás y perpetuar la representación social del finado en su comunidad. Estos acompañamientos irían desapareciendo de este paisaje mortuorio a medida que las reglas acerca de la clausura se fueran haciendo cada vez más estrictas y terminarán por desaparecer con la obligatoriedad de la

misma decretada por el Concilio de Trento (*Canones & decretos*, 1564, p. 247-248). Igualmente, el día de difuntos, en la citada sepultura, se repartían a los pobres ciertas limosnas, habitualmente pan y vino, pero también vestidos, con el motivo último de que sus rezos contribuyeran igualmente al haber del finado en su particular cuenta en el más allá, en la terminología acuñada por historiador francés Jacques Chiffolleau (*La comptabilité de l'au-delà*, 2011). Analizando las fundaciones pías que contemplaban la dotación de alguno de los elementos citados, recogidas en el *Libro blanco* y efectuadas hasta la década de 1480, y comparándola con la tabla de los mismos copiada en 1695 (Tabla 5), vemos como algunas de ellas se habían perdido, como consecuencia de la disminución o extinción de las rentas generadas por los bienes fundacionales en los que se sustentaban.

La secuenciación pretridentina textual de respondos de los Maitines del Oficio de Difuntos que, como he apuntado, es la misma que la de la procesión del Día de Difuntos, coincide con la de la catedral de Toledo, compartida también por otras instituciones de la corona de Castilla, como las catedrales de Burgos, Salamanca, Jaén, etc.¹⁹ Es un ejemplo más de como la liturgia hispalense se conformó, principalmente, siguiendo el modelo toledano, sin que por ello dejara de recibir otras influencias o, dada su importancia, de que en determinados géneros, como por ejemplo las secuencias o los himnos, fuera igualmente productora de textos y melodías para determinadas festividades de especial significación para la diócesis hispalense (Ruiz Jiménez, 2013).

Las melodías con las que se cantan estos respondos son variantes de las versiones romanas, con excepción del *Requiem eternam* que no se encuentra en el oficio romano (Wagstaff, 1995, pp. 63-72). Se han conservado diferentes fuentes musicales hispalenses de los siglos xv al xvii con las melodías de estos respondos, o sus incipits, aunque ninguna de ellas especifica su uso en la procesión del día de difuntos (Tabla 3) (Fig. 1). Las melodías no están incluidas en los procesionales conservados de la catedral de Sevilla, ni en los de la de Toledo (1563), ya que se usaban libros específicos que también eran manuales y que podían perfectamente servir en los distintos rituales en los que se interpretaban estos respondos, o incluso cantarse de memoria, sin ayuda de ellos. En uno de los inventarios del siglo xvii, a continuación de los procesionarios, se listan los “cuadernos” y, entre ellos, se recoge uno que ejemplificaría estos volúmenes manuales: “Un cuaderno de los respondos de los difuntos escrito en pergamino cubierto con tablas llanas negras” (A.C.S., sección IV, libro 06943A, fol. 135r). En manos privadas y re-

¹⁹ En la numeración de Ottosen: 14, 72, 82, 32, 57, 40, 68, 46, 38 (Ottosen, 2007, p. 170). Para la comparación con la tradición romana, véase también, Wagstaff, 1995, 39-43.

cientemente puesto a la venta se encuentra un volumen de 56 folios, escrito en pergamino, con una rica iluminación de clara inspiración flamenca, de pequeñas dimensiones (170/172 × 122 mm) y con un contenido muy particular y específico de la liturgia catedralicia hispalense.²⁰ Entre otros, recoge los ítems textuales *In processionibus dominicalibus* (fols. 10-24v) y *Feria II. Quando se haze procesión por los difuntos* (fols. 37v-53). Tiene el interés de proporcionarnos el itinerario particular de estas procesiones que, a lo largo del año, se hacían por los difuntos y la asignación espacial de los responsos cantados en las mismas, diferente a la que se efectuaba el día 2 de noviembre. Esas procesiones partían del altar mayor, se dirigían al interior del coro, para salir del mismo e ir recorriendo su perímetro exterior hasta volver a reingresar en él. El responso *Qui Lazarum* se cantaba “por lo Reyes”, en el altar mayor; la segunda estación era en la puerta del coro y en ella se decía el responso *Requiem eternam*, “por los infantes”; la tercera estaba situada en el interior del coro, donde se cantaba el responso *Heu mihi*, “por los arzobispos”; la cuarta estaba ubicada a la salida del coro, a la cual correspondía el responso *Ne recorderis*; la quinta en la Nave de la Virgen de la Antigua, donde se cantaba el responso *Libera me domine viis*; la sexta en el trascoro (“en la Nave de los Remedios”), a la que pertenece el responso *Peccantem me*; la séptima en el tramo de la Nave de San Sebastián, donde se decía el responso *Memento mei*; la octava era ya en el crucero, donde se cantaba el responso *Libera me domine de morte eterna*, para terminar en la novena estación, a la puerta del coro, con el salmo *Miserere mei deus*.

La transformación radical del espacio de la antigua mezquita almohade comenzó a hacerse efectiva a mediados de la década de 1430, cuando se inició su demolición y la construcción del nuevo templo gótico. Para poder restituir cada ca-

²⁰ En la página web donde se oferta este libro aparece referenciado como “Processional (without musical notation), with Prayers and Responsories for the Dead” y se proporciona una descripción detallada del mismo. <http://www.textmanuscripts.com>. Había sido previamente subastado por Bonham (junio de 2013) y Sotheby’s (diciembre 2013). En su guarda delantera tiene un *ex libris* que indica que, a finales del siglo XIX, perteneció a Josephine Dockar-Drysdale. La copia es del siglo XVI, antes de la adopción del rezado romano, ya que incluye el responso *Requiem eternam*. La selectiva presencia de las oraciones a San Sebastián, la Virgen y especialmente las dedicadas a los papas León X y Julio II, me hacen vincularlo al entorno de la Capilla de Escalas, dedicada a Nuestra Señora de la Consolación y los doce apóstoles. Los aniversarios de estos papas habían sido dotados por el fundador de la capilla, Baltasar del Río, canónigo de la catedral de Sevilla, arcediano de Niebla y obispo de Escalas y se desarrollaban delante de ella, en la Nave de San Sebastián. Sus capellanes tenían la obligación de asistir al coro de la catedral en las vísperas, misas y procesiones de todos los domingos y fiestas de guardar, lo que está en consonancia con la particular elección de los ítems incorporados en este libro (A.C.S., sección V, libro 264; Ruiz Jiménez, 2014, pp. 72-75, 84-86).

pilla, altar y enterramiento al lugar que tenía, una vez concluido el templo gótico, el prior de la villa, Diego Martínez, en 1411, ordenó redactar un documento en el que quedara constancia de los mismos, el cual debía completarse con la ejecución de un plano que no ha llegado hasta nuestros días (Alonso Ruiz, Jiménez Martín, 2009, pp. 39-42). El recinto se daba por concluido el diez de octubre de 1506, con la colocación de la última piedra con la que se cerraba el cimborrio, pero el 28 de diciembre de 1511 la bóveda del crucero que corresponde a la nave de San Pedro se cayó como consecuencia de un terremoto, prolongándose su reparación hasta finales de 1517 (Jiménez Martín, 2006, pp. 94-5, 100-1, 109). Comparando las trazas de la catedral mudéjar, reconstruida por Alfonso Jiménez Martín, y la del edificio gótico, puede verse como el número de capillas se redujo significativamente por lo que ciertas advocaciones debieron reunirse en un mismo espacio, con una reorganización también jerárquica de las mismas.

Como consecuencia de esta transformación algunos de los enterramientos, o al menos sus lápidas funerarias, fueron destruidas, renovadas y trasladadas de lugar.²¹ Para su localización contamos con un documento de inestimable valor, *Memorias sepulcrales de esta Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla en epitafios, capillas, entierros y toda la noticia de este género de antigüedades en dicha Santa Iglesia*, redactado por el canónigo de la catedral hispalense Juan de Loaysa (1633-1709) entre 1696-1698, con adiciones efectuadas hasta 1708 (Antequera Luengo, 2008, p. 17).²² Loaysa había ingresado en la catedral, como racionero coadjutor, en 1653 y desempeñó en ella varios cargos, entre ellos el de bibliotecario y archivero (Guillén, 2006, pp. 235, 245-8). Gracias a la obra de Loaysa se ha preservado el recuerdo de unos enterramientos que vieron desaparecer la identificación que proporcionaban sus lápidas sepulcrales con la sustitución, en el siglo XVIII, del suelo de la catedral por otro de mármol. Loaysa, hasta 1708, anota 317 losas: “las 241 con epitafios legibles unos y otros corrientes y las 76 totalmente gastadas las inscripciones, y hay más unas 12 losetas que son señales para poner sus dueños en aquel sitio las losas”, en las cuales recoge los nombres y apellidos de 423 personas,

²¹ Uno de los ejemplos mejor estudiados es la traslación y renovación de la lápida funeraria de Guiomar Manuel y sus padres en el siglo XVI (Laguna Paúl, 1999, pp. 27-37). Véase también Antequera Luengo, 2008, p. 154.

²² B.C.C., sig. 59-4-4. Existen otras dos copias más en la Biblioteca Capitular, una de 1755 trasladada por Francisco Lazo [sic] de la Vega, beneficiado de la iglesia parroquial de San Pedro de Sevilla (sig. 58-3-26) y otra de 1758 (sig. 59-1-20). Además hay otra copia del siglo XVIII en el A.C.S., sección IV, libro 408. Se han conservado documentos similares en otras instituciones eclesiásticas, por ejemplo el de la catedral vieja de Lérida, redactado a finales del siglo XVIII por Josep Pocurull (Tarragona, 1996, pp. 235-333).

más 47 ilegibles. El número de enterramientos registrados en estas losas se amplia a 627, gracias a la labor de González de León, Alonso Morgado y de otros anotadores que continuaron la labor enciclopédica iniciada por Loaysa, a los que se suma la del historiador Antequera Luengo que ha editado modernamente estos registros mortuorios (Antequera Luengo, 2008, pp. 17-18).

El mismo manuscrito que recoge las *Memorias sepulcrales* redactadas por el canónigo Loaysa, incluye dos documentos de excepcional interés para este trabajo. El primero esta encabezado: *Copia del cuadernillo por donde se rige el maestro de ceremonias para la procesión del día de todos los difuntos, trasladada en 2 de noviembre de 1695. Tiene por título Memoria de los respondos que se dicen en la procesión del día de todos los difuntos, la letra es del maestro de ceremonias el licenciado Juan de Quesada. Esta memoria tiene algunas equivocaciones en cuanto a los nombres y es menester perficionarla* (B.C.C., sig. 59-4-4, fols. 375r-377r). El documento original era el “cuadernillo del régimen de las procesiones del día de los difuntos cubierto con tablas negras y escrito de mano, en pergamino”, o “del orden que en la misma procesión se ha de guardar”, que aparece en los distintos inventarios citados de la catedral de Sevilla desde el siglo XVI, en uno de los cuales se especifica que lo tenía el sochantre (A.C.S., sección IV, libro fol. 06943A, fol. 135r; libro 09737, fol. 58v). El segundo documento, al que ya he hecho alusión, comienza: *Copia de lo contenido en unas tablas que se ponían antigüamente en la Santa Iglesia el día de los difuntos para saber las tumbas, paños, cirios y hachas y los sitios de las sepulturas donde yacen los que dejaron sus dotaciones de todos santos y difuntos en el dicho día, en lo cual hay algunas equivocaciones que se procurarán enmendar y lo que va añadido de noticias especial tiene esta señal * todo lo cual se comenzó a trasladar y formar el día miércoles 2 de noviembre de 1695. Lo que va rayado es de letra colorada como está en las tablas* (B.C.C., sig. 59-4-4, fols. 452r-461r). Ambos documentos conectan la tradición medieval de esta procesión con su obligada remodelación como consecuencia de la transformación del espacio arquitectónico y el decisivo impacto que las sucesivas dotaciones pías habían tenido en su recorrido hasta finales del siglo XVII. He podido localizar otros dos documentos que me han permitido reconstruir, con bastante precisión, el itinerario que recorría la procesión de difuntos en la catedral de Sevilla en el siglo XVII. Uno de ellos sin fecha (A.C.S., sección IX, leg. 128, pieza 2) y el otro firmado y rubricado por el maestro de ceremonias de esta institución Bernardo Luis de Castro Palacios, fechado en 1667: *Memoria de los respondos que se cantaron en la procesión del día de los difuntos de 1667* (A.C.S., sección III, libro 43, s/f). Estos documentos son complementarios ya que indican la ubicación de las estaciones de forma diferente, lo cual favorece su localización de manera más precisa, tarea no siempre sencilla. En la Tabla 4,

se ha extractado toda la información necesaria para delimitar el recorrido sobre la planta de la catedral (Fig. 2) y en la Tabla 5 los distintos elementos materiales que se disponían, por dotación particular o por mandato del cabildo, en distintas sepulturas catedralicias y las personas que las acompañaban (Fig. 3). Los tres registros documentales se refieren a los responsos correspondientes a las distintas estaciones con un número secuenciado de manera creciente, desde el 1 hasta el 32, en el documento sin fecha, y hasta el 43, en el de 1667 y en la copia de 1695; sin que se especifique cuál era el responso cantado en cada una de esas estaciones, aunque sí se precise si debía interpretarse en canto llano o polifónicamente.²³

El día de difuntos, el altar mayor estaba cubierto con sus cortinas y se colocaban el frontal negro, “rico”. En este espacio se ponía una alfombra grande y se disponían blandones grandes y pequeños y cuatro candeleros, con cera amarilla. En las escaleras del altar se colocaban 154 hachuelas amarillas “de a libra” (A.C.S., sección III, libro, 40, fol. 114r; sección IV, libro 408, fol. 46ov). Una vez terminada la misa de tercia, el preste se dirigía al coro y se comenzaban a cantar los ocho responsos citados en el *Libro de la Regla Vieja*; a los siete primeros, la cruz de guía de la procesión se colocaba junto a los asientos del portero y al octavo se dirigía a la puerta del coro, de aquí proseguían con el itinerario esquematizado en la Fig. 2. Después del último responso, la procesión reingresaba en el coro cantando el salmo *Miserere*. La cruz se detenía en el lugar del asiento del portero y el preste con la comitiva se quedaban delante del facistol, donde una vez dicha la oración *Fidelium Deus*, sin responso, finalizaba la ceremonia. El maestro de ceremonias Sebastián Vicente Villegas, a principios del siglo XVII, nos da algún detalle más sobre la manera en la que se interpretaban los responsos y salmos en la procesión de difuntos, los cuales enlazan con la tradición recogida en la Regla Vieja:

“En todos los responsos se dice la oración *fidelium* repitiéndola a cada responso, en el primero y último solo se acaba la cláusula entera *qui vivis et regnas cum Deo Patre etc.* en los demás *qui vivis et regnas in saecula saeculorum*. El último responso *Libera me domine de morte* y después de la oración, el Preste dice *Requiem aeternam* y los caperos *requiescant in pace*, y mientras se va andando en la procesión se cantan a tonos los psalmos de difuntos terminándolos cada vez antes de los responsos con *Requiem aeternam* y el último es el psalmo *Miserere* con *fidelium deus etc.*” (A.C.S., sección III, libro, 40, fol. 113v).

²³ En la Fig. 2, los responsos interpretados polifónicamente se identifican con el número del plano enmarcado por un círculo.

¿Quiénes formaban el “acompañamiento”, es decir el cortejo procesional? Si el prelado de la diócesis estaba en el coro, asistía con capa morada y no daba la bendición al pueblo (A.C.S., sección III, libro, 40, fol. 116r). Además del prebítero, el documento de 1667 cita al sochantre y a los cuatro canónigos que revestidos con sus capas habían asistido en la misa de tercia. A esta procesión tenían obligación de acudir todos los prebendados que, además, cobraban por su asistencia personal en ella. Esa remuneración fue incrementándose a lo largo del siglo xv, partiendo de los 2.000 maravedís, consignados en el registro más temprano conservado de 1415 de la serie *Manuales de pitancerías*, hasta llegar a los 12.000 maravedís de la década de 1480, montante este que quedaría estabilizado hasta la última fecha consultada del año 1700, datos obtenidos de la serie *Procesiones y aniversarios del comunal* (Tabla 6). Esta serie documental permite conocer con precisión, a modo de foto fija, los nombres de los prebendados que asistían cada año, clasificados por el rango de sus prebendas y el coro al que pertenecían. Todos los prebendados iban con las cabezas cubiertas con las capillas y los caperos y el preste con capas negras de terciopelo. La capilla de música tenía la obligación de unirse al cortejo para la interpretación de los responsos polifónicos (Ruiz Jiménez, 2007, pp. 377).²⁴ En la comitiva se encontrarían un número indeterminado de capellanes, para reforzar el canto llano, y de mozos de coro que portarían los habituales incensarios (turiferarios), ciriales (ceroferarios) y la cruz que abría el cortejo, presentes también en otras procesiones. El efecto odorífero y psicoactivo del incienso y el del característico olor de la cera al arder constituirían los principales elementos olfativos que completaban la particular vertiente sensorial de la procesión y favorecían su clima espiritual.²⁵

Más complejo resulta precisar el repertorio interpretado a lo largo de todo el recorrido procesional en el que se presentan varias incógnitas. Los documentos no especifican cuáles eran los responsos cantados en canto llano y en canto de órgano. Todo apunta a que fueran el *Ne recorderis* y el *Libera me Domine de morte eterna*, ya que estos son los que, al menos desde el siglo xiv, se prescribían en los

²⁴ En los ceremoniales del siglo xvii, se hace constar: “y en la procesión de este día [difuntos] hay diferentes responsorios dorados con música cuya memoria tendrá el maestro de capilla para saber en qué sitio son” (A.C.S., sección III, libro 70, fol. 456v). Los ministriales quedarían excluidos de esta procesión, ya que no se recoge su presencia este día en los memoriales donde se especifican sus obligaciones (A.C.S., sección III, libro 53, s/f).

²⁵ Recientes investigaciones han puesto de manifiesto: “that the spiritual exaltation caused by incense burning in religious ceremonies would be enhanced by putative pharmacological effects of its constituents, particularly on the conductors of the ceremonies, who presumably inhale large amounts of smoke” (Arieh Moussaieff, *et all.* 2008, p. 3025).

aniversarios después de la vigilia y de la misa. El *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriales y capilla de música* ya hace alusión siempre, y en exclusiva, al *Ne recorderis* como el responso cantando polifónicamente en los aniversarios, citando solo la interpretación polifónica del *Libera me Domine*, “cantado por el libro”, al final de la misa (Ruiz Jiménez, 2007, pp. 388-389).

Para el período que nos ocupa, la catedral contó en su Librería de Canto de Órgano con las versiones polifónicas más antiguas conservadas de estos responso. El *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y el *Libera me Domine* de Juan de Anchieta, ambas a cuatro voces. Francisco de la Torre había sido cantor en la catedral hispalense desde 1467 y prebendado de esta institución hasta su fallecimiento en 1507, como consecuencia de la epidemia de peste que asoló la ciudad. Es posible que compusiera este responso para las honras celebradas en la catedral por el príncipe D. Juan, en 1497, ya que en esa fecha desempeñaba en la catedral de Sevilla el cargo de maestro de capilla. Francisco de la Torre probablemente seguía de cantor en la capilla de música de esa institución cuando el príncipe fue bautizado en ella, en 1478, y lo habría conocido en la corte, dada su afición a la música, cuando sirvió en la capilla real aragonesa. Otra posible ocasión para la composición de este responso, también de gran solemnidad, pudieron ser las exequias del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, que había sido arzobispo de Sevilla y cuyos restos se trasladarían a esta ciudad para ser depositados en la capilla de la Virgen de la Antigua (Ruiz Jiménez, 2010, pp. 219-221, 234-235). La versión polifónica del *Ne recorderis* de Francisco de la Torre tuvo una amplia difusión en las coronas hispanas y una prolongada pervivencia, como testimonian las fuentes que lo copian todavía en el siglo XVIII.²⁶ En 1689, Diego José de Salazar compuso una serie de obras destinadas al oficio de difuntos en la catedral de Sevilla, entre ella una versión del responso *Ne recorderis*, a ocho voces, como motivo de las honras que el cabildo hispalense realizó a la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, las cuales fueron recopiladas, en 1714, para la celebración de las efectuadas por la reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera mujer de Felipe V (Ruiz Jiménez, 2007, p. 288). Con respecto a las versiones del responso *Libera me Domine*, Francisco Guerrero incorporó una versión de esta obra en su *Missarum liber secundus*, impreso en Roma, en 1582. Esta versión debió ser sustituida por otra que había sido copiada en un libro, hoy perdido, por el maestro de capilla Luis Bernardo Jalón, a mediados del siglo XVII, y que pudo ser de su autoría (Ruiz Jiménez, 2007, p. 289).

²⁶ La relación más actualizada recoge 49 fuentes para esta obra, lo que pone de manifiesto su notable difusión en el ámbito hispano (Marín López, vol. I, pp. 197-201).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se ha podido constatar, la procesión del día de difuntos presenta un particular despliegue de medios y una idiosincrasia que la individualizan en el extraordinario conjunto de desfiles procesionales que tenían lugar a lo largo del año litúrgico en la catedral de Sevilla. Su número se elevaba a 211, según la cuantificación proporcionada por un documento fechado en 1712: “112 procesiones festivas cada año, 52 procesiones dominicales, sin la de difuntos, y 46 procesiones por la tarde” (A.C.S, sección IX, leg. II.265, pieza 18). Junto a la motivación teológico-doctrinal que sustentaba a la procesión de difuntos, en su transformación subyace un gradual proceso de delimitación, jerarquización y venta del suelo sacro, a través de un complejo sistema de fundaciones pías que constituyeron para la institución hispalense, al igual que para sus homólogas, una de sus principales fuentes de incremento patrimonial rústico y urbano. De la gestión de ese patrimonio dependería el que la pactada perpetuidad entre las partes, donante y administrador, se prolongara más o menos en el tiempo y, directamente derivado de este hecho, la extensión del ansiado poder salvífico de su fundación.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, A., et all, 2009: *La mezquita almohade de Sevilla y su conversión en catedral* [recurso electrónico], Granada.
- Alonso Morgado, J., 1906: *Prelados sevillanos o Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla.
- Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A., 2009: *La traça de la iglesia de Sevilla*, Sevilla.
- Álvarez Márquez, M. C., 1999: *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes*, Alcalá de Henares.
- Antequera Luego, J. J., 2008: *Memorias sepulcrales de la catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*, Sevilla.
- Ballesteros Beretta, A., 1913: *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid (facsimil Sevilla, 2007).
- Bello León, J. M., 1993: “Mercaderes extranjeros en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos, *Historia. Instituciones. Documentos*, pp. 47-84.
- Canones & decretos Sacro sancti oecumenici & generalis Concilij Tridentini, 1564: Alcalá de Henares.

- Chiffolleau, J., 1980: *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320 – vers 1480)*, Rome (reedición con nuevo «Avant-Propos» y «Bibliographie complémentaire»: París, 2011).
- Cortes Guadarrama, M. A., 2010: *El Flos sanctorum con sus ethimologías*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Espiau Eizaguirre, M., 1991: *La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno: historia y morfología*, Sevilla.
- Fernandez de Santaella, R., 1789: *Vocabularium seu lexicon ecclesiasticum latino-hispanicum*. Edición ampliada de Juan de Lama Cubero, Madrid.
- Gestoso y Pérez, J., 1890: *Sevilla monumental y artística*, 2 vol., Sevilla (facsimil, Sevilla, 1984).
- Gómez de Terán, J. E., 1736: *Assistencia de los fieles a los divinos Oficios y Missas del año*, Madrid.
- Guillén, J., 2006: *Historia de las Bibliotecas Capitular y Colombina*, Sevilla.
- Herrera, A., 1644: *Origen y progreso del oficio divino y de sus observancias católicas desde el siglo primero de la Iglesia al presente*, Sevilla.
- Hesbert, R., 1949: “L’Office de la Commémoration des Défunts à Saint-Benoît-sur-Loire au XIII^e siècle”, en *Miscellanea liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg*, 2 vols., Roma, vol. 2, pp. 393-421.
- Jiménez Martín, A. y Pérez Peñaranda, I., 1997: *Cartografía de la Montaña Hueca. Análisis de los planos históricos de la catedral de Sevilla*. Sevilla.
- , 2006: “Las fechas de las formas”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, pp. 15-113.
- Laguna Paúl, T., 1999: “Memorias sepulcrales de las “sauninas” en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 27-37.
- Marshall, L., 2011: “Getting Out of Jail Free, or, Purgatory and How to Escape It in Spanish Art”, en Kathleen Nelson (ed.), *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art In Old and New Worlds*, Ottawa, pp. 195-224.
- Marín López, J., 2012: *Los libros de polifonía de la catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén.
- Missale divinorum secundum consuetudinem sancte ecclesie hyspalensis, 1520: Sevilla.
- Morgado, A., 1587: *Historia de Sevilla*, Sevilla.
- Muñoz Torrado, A., 1914: *La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII: Estudio histórico leído en la apertura del curso académico*, Sevilla.

- Moussaieff, A. *et all.*, 2008: "Incensole acetate, an incense component, elicits psychoactivity by activating TRPV3 channels in the brain", *The FASEB Journal*, pp. 3024-3034.
- Niederehe, H., 2005: *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES). Desde el año 1701 hasta el año 1800*, 4 vols., Amsterdam, vol. III.
- Ortiz de Zúñiga, D., 1795: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, 5 vols., Madrid (facsimil, Sevilla, 1988).
- Ottosen, K., 2007: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Copenhagen.
- Righetti, M., 1955: *Historia de la liturgia*, 2 vols., Madrid.
- Rubio Merino, P., 1995, *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla.
- Ruiz Jiménez, J., 2007: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada.
- , 2010: "'The Sounds of the Hollow Mountain': Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance", *Early Music History*, 189-239.
- , 2011: "The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source", in Kathleen Nelson (ed.), *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art In Old and New Worlds*, Ottawa, pp. 245-274.
- , 2012: "Musica sacra: el esplendor de la tradición" en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, 8 vols., Sevilla, vol. 2, pp. 291-396.
- , 2013: "Un *Psalterium-Himnarium* hispalense en la Biblioteca del Orfeó Català (Barcelona), in Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (ed.), *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, Lions Bay, British Columbia, pp. 283-312.
- , 2014: "Música tras la muerte: Dotaciones privadas y espacios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)", *Revista de Musicología*, 53-87.
- Salazar y Castro, L., 1697: *Historia genealógica de la casa de Lara*, 4 vols., Madrid.
- Sánchez Herrero, J., 1983: "El Estudio de San Miguel de Sevilla durante el siglo xv", *Historia. Instituciones. Documentos*, 297-324.
- , 1998: "Los obispos castellanos, su actividad académica y cultural durante el siglo XIV, 1316-1377", en *Pensamiento medieval hispano: homenaje a Horacio Santiago-Otero*, 2 vols., Madrid, vol. I, pp. 253-272.

- Schafer, R. M., 1994: *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Vermont.
- Tarragona, J., 1996: “Reproducció del manuscrit d’Epitafios de los sepulcros i escritos de la iglesia vieja de la Cathedral de Lérida de Josep Pocurull i Castells”, en Isidro G. Bangó Torviso y Joan J. Busqueta (ed.), *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l’alba del segle XIII*, Lleida, pp. 235-333.
- Wagstaff, G., 1995: *Music for the Dead: Polyphonic Setting of the “Officium” and “Missa por Defunctis” by Spanish and Latin American Composers before 1630*, Ph.D. diss., University of Texas, Austin.
- Ybarra Hidalgo, Eduardo, 1997: “La familia Bécquer”, *Minervae Baeticae*, 163-175.
- , 2001: “Noticias históricas y genealógicas de la familia Pinelo”, *Minervae Baeticae*, 9-22.

FUENTES MANUSCRITAS

- Constituciones, Ordenaciones y Estatutos de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Institución Colombina, Archivo de la catedral, sección I, libro 372.
- Curso de los aniversarios y memorias que ha la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Institución Colombina, Archivo de la catedral, sección V, libro 1.
- Libro blanco. Libro de las heredades e logares e mezquitas e carnecierias..., 5 vols.* Sevilla, Institución Colombina, Archivo de la catedral, sección II, libros 1477-1481.
- Libro coral grande 93*, Sevilla, Catedral.
- Libro de la Regla Vieja de la catedral de Sevilla*: Sevilla, Institución Colombina, Archivo de la catedral, sección III, libro 1.
- Loaysa, J.: *Memorias sepulcrales de esta Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla en epitafios, capillas, entierros y toda la noticia de este género de antigüedades en dicha Santa Iglesia*, Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 59-4-4.²⁷
- Officium Defunctorum Ordinarium Ecclesiae Hispalense*, Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 56-2-7.

²⁷ Existen otras dos copias más en la Biblioteca Capitular, una de 1755 trasladada por Francisco Lazo [sic] de la Vega, beneficiado de la iglesia parroquial de San Pedro de Sevilla (sig. 58-3-26) y otra de 1758 (sig. 59-1-20). Además hay otra copia del siglo XVIII en el A.C.S., sección IV, libro 408.

Ordinarium Hispalense exequiarum, Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 56-5-26 .

Sacramental de la catedral de Sevilla (1457), Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina, sig. 56-1-18.

Tabla 1. *Mixtura de buenas consonancias de las campanas de la torre de la iglesia mayor de Sevilla* (1584)

CAMPANA DE SANTA MARÍA O DEL ALBA	CAMPANA DE SANTA MARTA
Gamaut: sol	Elami: mi (tercera abajo de la de S. María)
Santa Catalina: campana de golpe. Quinta arriba: re	San Cristóbal Octava arriba: mi
Campana nueva nº 8: campana a pino Quinta arriba: re	
San Leandro: esquilón. Octava arriba: sol	San Leandro: esquilón Decena: sol
San Hermenegildo: esquilón Unísono con la de San Leandro: sol	San Hermenegildo: esquilón Decena: sol
Santa Lucía: Decena: sí	Santa Lucía: Docena: si
Santa Justa: Quincena: re	

Advertencia: “Cuando tañeren la campana del Alba con su compañía no tañan la campana de Santa Marta, ni a San Cristóbal. Cuando tañeren a Santa Marta con su compañía no tañan las campana del Alba, ni santa Catharina, ni Sancta Justa”.

Fuente: A.C.S., sección IX, leg. 128, pieza 12.

Tabla 2. Responsos interpretados en la procesión de difuntos (*Libro de la Regla vieja*, fols. 362v-363r)

Responsos Maitines	Responsos Procesión	Dedicación	Espacio físico
Nocturno I			
Credo qui redemtor			
Qui lazarus	Qui lazarus	Reyes	Coro
Requiem eternam	Requiem eternam	Arzobispo Raimundo Losaña († 1286) Arzobispo don Pedro († 1390)	Coro
Nocturno II			
Heu mihi	Heu mihi	Arzobispo Fernán Pérez († ca. 1290)	[Capilla de San Clemente?]
Ne recorderis	Ne recorderis	“pro infantibus”	Capilla San Sebastián
Liberame domine de viis	Liberame domine de viis	Enterrados en la Capilla real	Capilla Real
Nocturno III			
Peccantem me	Peccantem me	Arzobispo Fernando Gutiérrez Tello († 1323)	San Bernardo
Memento mei	Memento mei	Arzobispo Juan Sánchez († 1349)	[Altar de Santa Bárbara]
Repetición de los responsos a excepción del primero y el tercero y digan los salmos penitenciales sin letanía			Claustro
		Arzobispo Fray Alfonso de Toledo y Vargas († 1366)	[Capilla San Juan Evangelista]
			Corral de los Olmos, Cementerio de San Miguel
Liberame domine de morte eterna	Liberame domine de morte eterna. Requiescant in pace		Sancti Michaelis [Capilla del estudio de San Miguel?]
	psalmos .s. Miserere mei deus et alios psalmos de canticum gradum		[Reingreso en la catedral por la puerta de San Miguel para dirigirse al coro]

Tabla 3. Fuentes musicales de los responsos interpretados en la procesión de difuntos

Responsos Procesión	Dedicación	Fuentes musicales
Qui lazarus	Reyes	56-5-26, fol. 4r (íncipit) Libro coral 93, fol. 19rv
Requiem eternam	Arz. Raimundo Losaña († 1286) Arz. don Pedro († 1390)	56-5-26, fol. 6r-7v (íncipit)
Heu mihi	Arz. Fernán Pérez († ca. 1290)	Libro coral 93, fol. 32r-33v
Ne recorderis	“pro infantibus”	56-5-26, fol. 10v (íncipit) Libro coral 93, fol. 37r-37v
Liberame domine de viis	Enterrados en la capilla real	56-1-18, fol. 51r-52 56-2-7, fol. 8r-9v Libro coral 93, fol. 54r-55r
Peccantem me	Arz. Fernando Gutiérrez Tello († 1323)	56-1-18, fol. 49v-50r 56-2-7, fol. 5v-7r Libro coral 93, fol. 44v-45r
Memento mei	Arz. Juan Sánchez († 1349)	56-5-26, fol. 13v (íncipit) Libro coral 93, fol. 28v-29r
Liberame domine de morte eterna.		56-5-26, 17v (íncipit) Libro coral 93, fol. 57r-57v

Fuentes

B.C.C., sig. 56-1-18. *Sacramental de la catedral de Sevilla* (1457).

B.C.C., sig. 56-2-7 *Officium Defunctorum Ordinarium Ecclesiae Hispalense* (s. xv).

B.C.C., sig. 56-5-26 *Ordinarium Hispalense exequiarum* (s. xv).

Libro coral grande 93: Copiado en el siglo xv, pero actualizado en el siglo xvii a la liturgia romana post Tridentina.

Tabla 4. Estaciones y responsos en la procesión de difuntos (s. xvii)

Estaciones y Responsos (Preste)	Cruz de la procesión
1. Coro: Ocho responsos	Cruz junto a los asientos del portero
2. Deán Fernando de la Torre. 9 Resp. Canto llano	Cruz sepultura Fernando de la Torre
3. Deán Francisco Monsalve. 10 Resp. Canto órgano	Cruz sepultura Francisco Monsalve
4. Nave de las Estrella. 11 Resp. Canto llano	Cruz al principio de la nave
5. Puerta del Sagrario nuevo. 12 Resp. Canto llano	Cruz en la puerta del Sagrario nuevo
6. Altar del Sagrario nuevo. 13 Resp. Canto llano	Cruz en puerta que sale al Ecce homo
7. Puerta Ecce homo. 14 Resp. Canto llano	Cruz en altar mayor Sagrario viejo
8. Puerta de la librería. 15 Resp. Canto llano	Cruz en capilla de la Granada
9. Capilla de San Jorge. 16 Resp. Canto llano	Cruz en puerta capilla San Jorge
10. Capilla del Pilar. 17 Resp. Canto llano	Cruz enfrente de la Capilla Real
11. Capilla de San Pedro. 18 Resp. Canto llano	Cruz dentro de la capilla de S. Pedro
12. Pilar al lado del Evangelio ¹ . 19 Resp. Canto llano	Cerca del pilar del agua bendita
13. Puerta de la Capilla Real. 20 Resp. Canto llano	Cruz en la puerta Sacristía mayor
14. Capilla de los Bécquer. ² 21 Resp. Canto llano	Cruz en la capilla de los Bécquer
15. Puerta de la Sacristía. 22. Resp. Canto llano	Cruz en la puerta de San Cristóbal
16. Sepultura de los Pichardos. ³ 23 R. Canto órgano	Cruz en la sepultura de los Pichardos
17. Enfrente capilla de la Antigua. 24 R. Canto llano	Cruz en la capilla de Santa Ana
18. Sepulcro dentro de la Antigua. 25 R. Canto llano	Cruz dentro capilla Antigua
19. Sepultura Alfonso Díez Daza. ⁴ 26 R. Canto órgano	Cruz sepultura Alfonso Díez Daza
20. Sepult. Bartolomé Salto, canónigo. 27R. C. órgano	Cruz sepultura Bartolomé del Salto
21. Sepultura Pedro Aranda y Torres. ⁵ 28 R. C. llano	Sepultura Pedro Aranda y Torres
22. Capilla Concepción de Molina. 29 R. Canto llano	Sepultura jurado Francisco Molina
23. Capilla del card. Cervantes. 30 Resp. Canto llano	Capilla del cardenal Cervantes
24. Capilla de Santa Ana. 31 Resp. Canto llano	Sepul. Nicolás Martínez Marmolejo ⁶
25. Capilla de San Laureano. 32 Resp. Canto llano	Sepultura Arzobispo Alonso de Egea
26. Junto a la Mayordomía (fuera). 33 R. Canto llano	Cruz delante Receptoría de Fábrica
27. Colegio San Miguel (fuera), 34 Resp. Canto llano	Cruz junto a la Carnicería
28. Capilla de San Miguel (fuera). 35 R. Canto llano	Cruz Puerta de la Cerería

¹ En el documento sin fecha citado, la estación siguiente a la del interior de la capilla de San Pedro se precisa de la siguiente forma: “sale de la capilla de San Pedro y se ponen fuera a el rincón de la dicha capilla hacia la parte de la torre y junto a la reja” (A.C.S., sección IX, leg. 128, pieza 2-19).

² Sobre la genealogía de la familia Bécquer véase Ybarra Hidalgo, 1997, 163-175.

³ Estaban enterrados Pedro de Almonte Pichardo Bejarano y sus sobrinos Juan Pichardo y Antonio Díez Bejarano, hermanos, canónigos de la catedral. (Antequera Luengo, 2008, p. 33).

⁴ Decano de la Faculta de Filosofía. (Antequera Luengo, 2008, pp. 62-63).

⁵ Canónigo y maestrescuela, doctor en Teología. (Antequera Luengo, 2008, p. 36).

⁶ Canónigo y arcediano de Sevilla.

29. Colegio San Isidoro (fuera). 36 Resp. Canto llano	Cruz en la puerta clase de mayores
30. Puerta de San Miguel (dentro) 37 R. Canto llano	Cruz en la Puerta grande
31. Sepult. Pedro Núñez Delgado. ⁷ 38 R. Canto llano	Cruz sepult. Pedro Núñez Delgado
32. Sepult. Hernán Ramírez, canónigo. 39R. C. órgano	Cruz sepult. Hernán Ramírez
33. Sepult. J. M. Suárez, canónigo. 40 R. Canto órgano	Cruz Sepult. Juan Manuel Suárez
34. Sepult. Jerónimo Zapata. ⁸ 41 Resp. Canto llano	Cruz Sepult. Jerónimo Zapata
35. Puerta Bautismo. 42 Resp Canto llano	Cruz en Puerta colorada
36. Puerta pequeña cap. Doncellas. 43 R Canto llano	Cruz junto al lugar del portero
37. Preste entra en el coro y se coloca delante facistol	Cruz junto al lugar del portero

⁷ Medio racionero. Catedrático de Latín en el Colegio de San Miguel.

⁸ Canónigo y arcediano de Reina.

Tabla 5. Elementos presentes en las tumbas el día de la procesión de difuntos (s. xvii)

Lugar y enterramiento	Elementos materiales y personas
<i>Nave de San Sebastián</i>	
1. Altar de la Magdalena Pedro García Villadiego y su mujer	Tumba, paño negro para cubrirla 8 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba cada una
2. Capilla de la virgen Pilar Capilla de los Pinelo. ¹	6 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba
3. Sepult. Gonzalo de la Fuente, can.	Tumba, paño negro para cubrirla (6 varas) 2 hachas blancas
4. Capilla de San Francisco Ruy González Bolante, canónigo	12 hachas amarillas en las gradas del altar
5. Capilla de Santiago Gonzalo Sánchez de Córdoba, can. Arced. de Jerez y capiscol Toledo	2 hachas de 1 arroba. La dotación original decía 12 cirios delante del altar de las santas Justa y Rufina (<i>Libro blanco</i>)
6. Capilla de Santiago Luis de Soria, canónigo	6 hachas blancas
7. Tres beneficiados	18 hachuelas amarillas. 6 pobres (sayos, camisas y zapatos)
8. Capilla de San Antonio Capilla de los Catano. ²	12 hachuelas amarillas sobre la grada primera
9. Capilla Jácome Diego Gómez de la Cámara. ³	18 hachuelas amarillas
10. Altar de la Visitación Alonso Sánchez Alarcón, tonelero	6 hachuelas amarillas
11. Capilla de San Jorge Alonso Segura, canónigo. ⁴	6 hachuelas amarillas
<i>Nave de San Pedro</i>	
12. Capilla de San Pedro Cardenal Juan Tavera	Paño de seda carmesí, 2 almohadas, mitra 12 cirios de cera blanca de $\frac{1}{2}$ arroba
13. Ver plano Guiomar Manuel. ⁵	12 hachuelas amarillas 12 pobres (sayos, camisas y zapatos)

¹ Sobre esta dinastía de origen genovés véase Ybarra Hidalgo, 2001, pp. 9-22.² Sobre esta familia de comerciantes genoveses (Cattaneo) véase Bello León, 1993, pp. 60-61.³ Era Abad de Toro y se enterró delante del Altar de la Quinta Angustia que, en la fecha de redacción del documento, estaba en la capilla de Adrián Jácome (Antequera Luengo, 2008, p. 81).⁴ Deán y obispo de Mondoñedo. Estaba enterrado donde correspondía a los deanés, en el espacio de entrecoros, al lado del Evangelio, pero las hachuelas se ponían en la antigua capilla de San Jorge, en el Patio de los Naranjos (claustro del Lagarto) (Antequera Luengo, 2008, pp. 143-144).⁵ Véase Laguna Paúl, 1999, pp. 27-37.

14. Entre coros. Ver plano Deán Fernando de la Torre	6 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba 6 pobres (sayos, camisas y zapatos)
15. Entre coros. Ver plano Deán Francisco de Monsalve	Túmulo, cruz, 2 candeleros con 2 velas $\frac{1}{2}$ libra 12 cirios blancos
16. Capilla de San Gregorio Gonzalo de Saavedra, canónigo	20 hachuelas amarillas 6 pobres (sayos, camisas y zapatos)
17. Pilar púlpito sermón Pasión Juan Romí de Guevara, canónigo. ⁶	2 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba cada una
18. Capilla de la Estrella ⁷ Pedro Zumel, canónigo magistral	Tumba, paño negro, cruz, 2 candeleros, 2 bancos. 8 cirios de $\frac{1}{2}$ arroba
<i>Nave mayor y Altar de los Remedios (trascoro)</i>	
19. Trascoro Pedro Núñez Delgado, racionero	Tumba, paño negro (6 varas) 12 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba 12 "opas" para estudiantes pobres
20. Trascoro Luis Sirmán, racionero	Tumba 12 cirios blancos de $\frac{1}{2}$ arroba cada uno
21. Trascoro José Manuel Suárez, canónigo	12 cirios blancos y 2 velas blancas
22. Trascoro Alonso Moreno, canónigo	6 hachuelas chicas blancas
23. Trascoro, pilar del monumento Alonso Gómez Yepes, can. tesorero	2 hachas blancas
24. Altar de la Pasión Pedro Ruiz de Porras, canónigo	12 hachuelas amarillas
25. Altar <i>Consolatrix affictorum</i> Diego López de Enciso, canónigo	24 hachuelas amarillas
26. Trascoro Francisco de Salablanca, canónigo	Tumba cubierta con paño negro 6 cirios blancos de $\frac{1}{2}$ arroba
<i>Nave de San Pablo</i>	
27. Junto al pilar del coro Francisco Martín, racionero. ⁸	6 hachuelas blancas
28. Pilar de los Remedios. ⁹	6 hachuelas amarillas

⁶ Deán de Cádiz.

⁷ Debía estar próximo a la capilla de la Estrella, ya que allí decían los capellanes del coro una misa y un responso en las fiestas de Santa María de la O., de San José y de Santa Ana.

⁸ No he podido localizar su enterramiento con precisión.

⁹ No especifica el nombre de la persona enterrada en esa sepultura.

29. Nave de San Roque. ¹⁰ Pedro de Yévenes, canónigo	3 paños negros, uno de ellos en el suelo 12 cirios blancos de $\frac{1}{2}$ arroba
30. Altar N. S. de la Granada / Cinta Diego Alonso de Sevilla, canónigo	12 hachuelas amarillas 6 pobres (sayos, camisas y zapatos)
31. Altar del Crucifijo María Vejarano	8 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba, paño negro 1 arroba de vino y 1 fanega de trigo
32. Cerca del postigo del coro. ¹¹ Pedro de Villagómez, canónigo	12 hachas blancas
33. Frontero postiguillo del coro Bartolomé del Salto, canónigo	Paño, cruz de plata y dos velas de $\frac{1}{2}$ libra 12 cirios blancos de $\frac{1}{2}$ arroba
34. Cerca del postigo del coro Pedro Aranda Torres, can. maestres.	Paño 6 cirios de $\frac{1}{2}$ arroba
35. Nave Virgen de la Antigua. ¹² Antonio de la Peña, can. tesorero	6 hachas blancas 24 pobres vestidos
36. Enfrente capilla V. Antigua Alonso Núñez, canónigo	8 hachuelas amarillas
37. Dentro de la capilla V. Antigua Card, Diego Hurtado de Mendoza	2 doseles, almohadas, mitra blanca, 2 candeleros, cruz y 2 velos 6 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba
38. Dentro de la capilla V. Antigua Francisco Guerrero. ¹³	18 hachuelas blancas
39. Capilla de San Hermenegildo Andrés Fernández, canónigo	30 hachuelas blancas
40. Capilla de San Hermenegildo Cardenal Juan de Cervantes	6 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ arroba
41. Puerta capilla San Hermenegildo Dos canónigos	20 hachuelas amarillas
42. Capilla Santa Ana Martínez Marmolejo. ¹⁴	12 hachuelas blancas en la primera grada del altar

¹⁰ En las *Memorias sepulcrales*, después de la tumba de Pedro de Medina, en el altar de la Concepción, indica que la sepultura de Yévenes estaba “volviendo a proseguir la Nave de San Roque, como leyendo a renglón” (Antequera Luengo, 2008, p. 162).

¹¹ Esta y las dos siguientes estaban cerca del postigo del coro que salía enfrente de la capilla de la Virgen de la Antigua, en hilera.

¹² Su sepultura estaba junto a la de Yévenes (nº 29).

¹³ El documento dice “en las sepulturas de los dos maestros de capilla”. En las *Memorias Sepulcrales* solo se cita en este espacio al maestro de capilla Francisco Guerrero. La segunda debe referirse a la tumba del racionero organista Francisco de Peraza que se encuentra a su lado.

¹⁴ No se especifica, pero esta capilla era patronato de los arcedianos de Sevilla y Écija, Nicolás y Diego Martínez Marmolejo (A.C.S., sección IX, legajo 114, pieza 36).

43. Capilla de San Laureano Arzobispo Alonso de Egea	Se cubre la tumba con sitial carmesí viejo, 2 velas blancas de 1 libra. 12 hachuelas blancas en la primera grada
44. Esquina capilla de S. Laureano Pedro y Juan de Pineda, racioneros	12 hachuelas amarillas
45. Pila agua bendita cap. V. Antigua Alfonso Díez Daza, médico	Se cubre la sepultura con paño 6 hachas blancas de $\frac{1}{2}$ libra
46. Enfrente de la puerta de la Lonja Antonio Díez Bejarano, canónigo	2 velas de media libra cada una sobre la tumba 12 cirios blancos de $\frac{1}{2}$ arroba.
47. Capilla de los dos Santiago Miguel y Adán Bécquer	Paño negro, 2 velas $\frac{1}{2}$ libra sobre la tumba 12 cirios blancos
<i>Cabildo</i>	
48. Entre coros. ¹⁵ Juan de Vergara, chantre	12 hachuelas blancas
49. Coro Arzobispos don Remondo y don Pedro	Paño tela labrada, 2 cojines, mitra carmesí y tapete debajo de la tumba. 24 hachuelas amarillas
50. Gradillas altar mayor	154 hachuelas amarillas
51. Capilla de San Miguel (colegio)	2 velas amarillas en dos candeleros

Balance total de cirios computados en el documento:

- Cirios grandes blancos, dos de ellos de 1 arroba, el resto de 13 y 14 libras	194
- Hachuelas blancas de 4 libras cada una ¹⁶	114
- Hachuelas amarillas de 4 libras cada una del comunal y del coro	178
- Hachuelas amarillas de 4 libras cada una para las demás dotaciones	300
- Velas de media libra	32
Total	818

¹⁵ En las *Memorias sepulcrales* dice que está enterrado en la Nave de San Pedro, en una tumba, la primera “desde entrecoros” (Antequera Luengo, 2008, p. 161).

¹⁶ Actualmente un cirio de cuatro libras mide 1 metro y tiene un diámetro de 5 centímetros.

Tabla 6: Evolución de la remuneración a los prebendados por su asistencia a la procesión de difuntos

Año	Pitanza (mrs.)
1415	2.000
1474	5.000
1477	6.000
1488	12.000
1700	12.000

Fuentes:

A.C.S., sección II, libros 712A, 08074, 08075, 08078, 08227.



Fig. 1. *Sacramental de la catedral de Sevilla* (1457),
Sevilla, Institución Colombina, Biblioteca Capitular y Colombina,
sig. 56-1-18, [fols. 49v-50r]

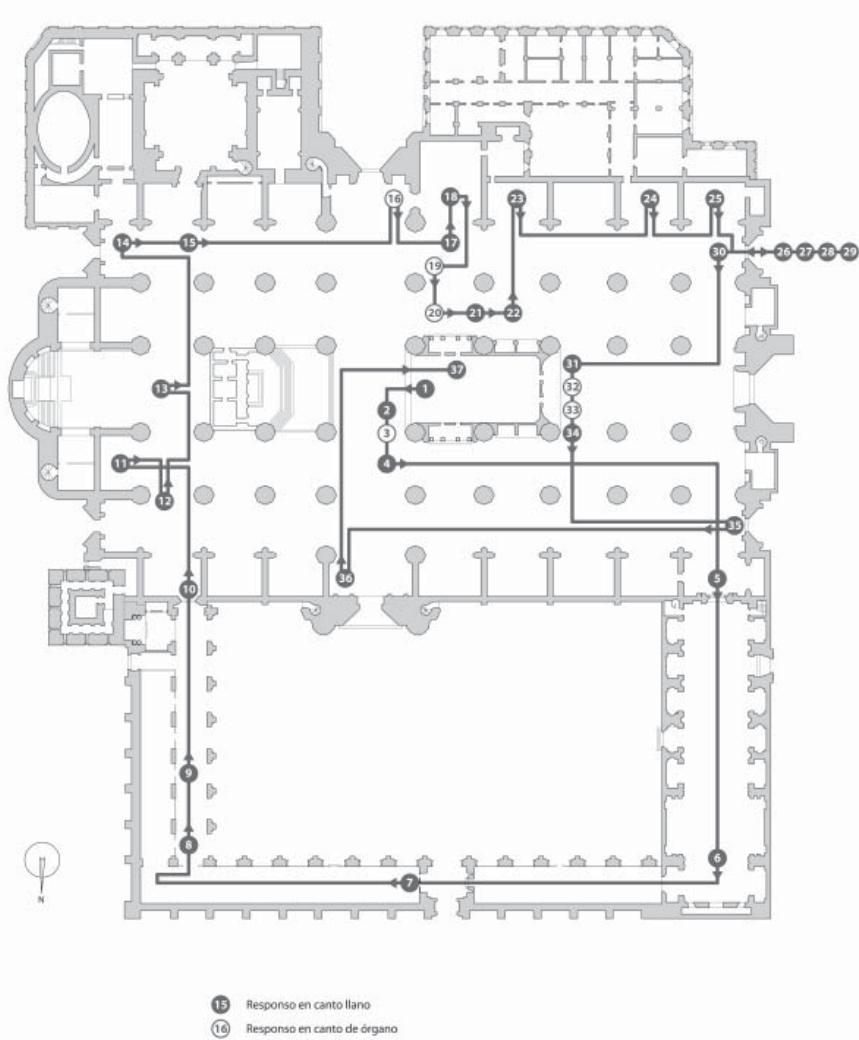


Fig. 2. Itinerario de la procesión de difuntos en la catedral de Sevilla
(s. XVII)

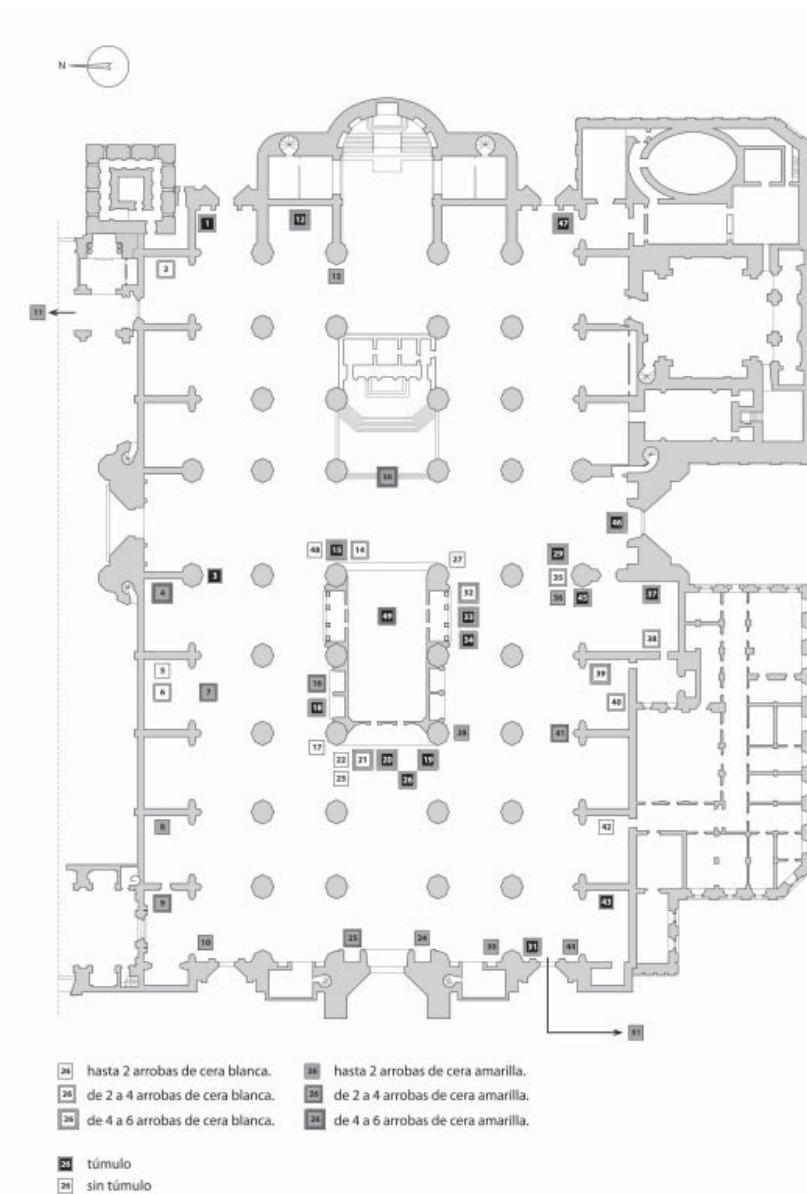


Fig. 3. Elementos presentes en las tumbas el día de la procesión de difuntos
(s. XVII)