

EL PATROCINIO MUSICAL DEL ALTO CLERO HISPALENSE EN TIEMPOS DEL CARDENAL CISNEROS (c. 1450 – c. 1520)

Juan Ruiz Jiménez

Real Academia de Bellas Artes de Granada

La rivalidad entre las archidiócesis de Toledo y Sevilla fue una constante que transcurrió en paralelo a sus intercambios e interconexiones relacionadas con prácticas litúrgicas, préstamos de melodías y circulación de músicos entre ambas demarcaciones eclesiásticas. El principal punto de confrontación estuvo centrado en el estatus de «primada» que detentaba Toledo pero que Sevilla siempre reclamó, como también lo había hecho Braga, sustentando ese derecho en su antigua primacía, anterior a la de Toledo, en tiempos de san Leandro y san Isidoro. Este asunto fue objeto de polémica hasta bien entrado el siglo XVIII, reactivada por unos decretos de Felipe V en los que se hacían valer una serie de privilegios a la sede toledana en virtud de esa posición que desde la Edad Media había tenido una dimensión altamente simbólica.¹

Al simbolismo y privilegios derivados de la categoría de primada se sumaba la vertiente económica, ya que Toledo y Sevilla eran las dos sedes episcopales hispanas que gozaban de las rentas más substanciosas. La toledana, con una demarcación territorial mucho mayor que la de Sevilla, a mediados del siglo XVI, gozaba

¹ Sobre la situación de este debate en el siglo XIII, véase Marcos Fernández Gómez, «La defensa de la primacía de la iglesia de Sevilla en el siglo XIII», *Archivo Hispalense* 73/274 (1990): 35-54. En la sección VII (Justicia) del Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS) encontramos las principales fuentes de la postura de la iglesia de Sevilla y su crítica a la respuesta por parte de la de Toledo, representada por Nicasio Sevillano (seudónimo de Juan de Campoverde), *Defensa christiana, política y verdadera de la primacía de las Españas que goza la santa iglesia de Toledo contra un manifiesto que con título de memorial dado al rey ha publicado la santa iglesia de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1726); Francisco Losada y Ledesma, *Prueba instrumental de cómo esta Santa Iglesia de Sevilla es Metropolitana y Patriarcal y la 1^a sede de España* [1710]; José Cañas, *Memorial, que con la mayor veneración, y confianza pone a las reales plantas de ... D. Felipe V ... la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla* [Sevilla: 1722]; *Examen crítico que se ha formado de la obra «Defensa cristiana, política y verdadera de la primacía de las Españas que goza la iglesia de Toledo» su autor el Dr. Nicasio Sevilla, contra el memorial que al rey nuestro señor presentó la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla* [Sevilla: 1723].

de unos frutos estimados en 80.000 ducados frente a los 30.000 de la hispalense,² lo cual la convirtió en «objeto de deseo» y último escalafón en el *cursus honorum* para los integrantes del alto clero hispano. A lo largo del periodo que nos ocupa, varios son los arzobispos y dignidades de Sevilla que promocionarán a la mitra de Toledo:³ el cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Sevilla entre 1473-1482, prelado de Toledo desde 1482 hasta su fallecimiento en 1495; Diego de Deza, arzobispo de Sevilla entre 1504 y 1523 quien falleció en el viaje para la toma posesión de la sede episcopal toledana cuando ya contaba con las bulas que lo confirmaban en el cargo, las cuales habían sido expedidas por el papa Adriano VI; y Juan Pardo de Tavera, sobrino de Diego de Deza: en Sevilla fue primero canónigo (1505) y luego, además, chantre desde 1506 a 1513 y años después, en 1534, sería nombrado arzobispo de Toledo.⁴

En el alto clero hispalense de la centuria que media entre *c.* 1450 – *c.* 1550, encontramos notables personajes con una sólida formación humanista los cuales fueron destacados mecenas del primer Renacimiento, cuyo patrocinio se proyecta tanto en el recinto catedralicio como en el resto del entramado urbano de Sevilla.⁵ No podemos olvidar que la construcción de la catedral gótica y su embellecimiento renacentista tendrán lugar durante este periodo,⁶ por lo que, en algunos casos, existe una directa conexión entre patrocinio espacial y litúrgico-musical, los cuales se producen simultáneamente, como ocurre, por ejemplo, en el caso de las capillas de San Francisco, de San Hermenegildo y de la Consolación y los doce apóstoles.

² Javier Suárez Pajares, «Dinero y honor: Aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en *Política y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez Pajares (eds.). (Madrid: ICCMU, 2004), 149-198 [193].

³ José Sánchez Herrero, «Sevilla del Renacimiento», en *Historia de la Iglesia de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992), 301-406 [308-310, 314-319].

⁴ Siendo arzobispo de Santiago de Compostela, en 1526, Tavera dotó la capilla de San Pedro en la catedral de Sevilla para entierro suyo y de sus deudos. Instituyó tres capellanías y salario para un sacristán que cuidase de ella. En esta capilla se enterraron su hermano mayor Diego Pardo de Deza y su mujer María de Saavedra (ACS, sección II, sig. 9138, ff. 168r-169v, dotación núm. 79); ver Salvador Hernández González, «Catedral y patronazgo civil: el caso de la familia Tavera y la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla», en *El Comportamiento de las Catedrales Españolas: del Barroco a los Historicismos* (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 449-459.

⁵ José Antonio Ollero Pina, «Clérigos, universitarios y herejes. La Universidad de Sevilla y la formación eclesiástica del cabildo eclesiástico», en *Universidades hispánicas. Modelos territoriales en la Edad Moderna (I). Miscelánea Alfonso IX*, 2006, Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (eds.). (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007), 107-196.

⁶ Alfonso Jiménez Martín, «Las fechas de las formas», en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 5-114.

En este ensayo efectuaré una aproximación al estudio del patrocinio musical de esta élite eclesiástica sevillana en época del Cardenal Cisneros, y para ello me apoyaré en algunos ejemplos que nos permitan vislumbrar la riqueza y diversidad de las facetas que conforman este políédrico mecenazgo. Pese a las dificultades que presenta su sistematización, he intentado agruparlos en tres categorías que, como podremos apreciar, no funcionan como comportamientos estancos, en especial las dos últimas en las que, con frecuencia, sus elementos se complementan y dimanan de una única carta fundacional.

EFECTIVOS MUSICALES PROPIOS

Las figuras del alto clero con músicos asalariados a su servicio son, ante todo, nobles o pertenecen a la oligarquía local, por lo que, al igual que sus pares laicos, tienen una serie de necesidades de representación, edificantes y recreativas, aunque estas presenten matices estéticos y funcionales particulares.

La contratación de instrumentistas heráldicos por parte de los arzobispos hispalenses parece ser una constante, al menos desde el siglo XIV, aunque no siempre resulte sencillo documentarlos. En el padrón de Sevilla de 1384, encontramos avecindado, en la collación de San Salvador, «al trompeta del arzobispo» Pedro Gómez Barroso;⁷ a este mismo arzobispo servía, en 1385, el trompeta Alfonso Martín.⁸ Como ocurre con otros músicos, instrumentistas y cantores al servicio de las capillas reales, éstos tienen un lugar de residencia habitual en el que viven cuando no son requeridos para los servicios de sus itinerantes patronos.

El caso más destacado es el del arzobispo Pedro González de Mendoza. En 1472, durante su entrada en Valencia para entrevistarse con el legado pontificio, iba precedido de dos atabaleros negros, un grupo de ministriales y, dada la naturaleza del evento, probablemente de sus trompetas.⁹ Este hecho puede verificarse documentalmente en diversas ocasiones. El 18 de abril de 1490, en Sevilla, el ya cardenal Pedro González de Mendoza entregaba a la infanta Isabel a Fernán de

⁷ Manuel Álvarez García, Manuel Ariza Viguera y María Josefa Mendoza Abreu (eds.), *Un padrón de Sevilla del siglo XIV* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2001), 73.

⁸ Francisco Collantes de Terán, *Archivo Municipal de Sevilla. Inventario de los papeles del mayor-domazgo del siglo XIV* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1968), 23.

⁹ Roberta Freund Schwartz, «En busca de liberalidad»: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640» (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001), 357-360; Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)* (Madrid: Dykinson, 2002), 316.

Silveyra que la recibía por poderes del príncipe Afonso de Portugal. Con motivo de este acontecimiento, los festejos en la ciudad se prolongaron durante quince días, en los cuales se celebraron las habituales justas. El arzobispo de Toledo hizo numerosos regalos a su primogénito Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I marqués del Cenete, relacionados directamente con su vestuario y el de sus pajes, el engalanamiento de sus caballos para justar, el adorno de su tribuna y los pendones de sus trompetas: «Que diste... para doze pendones para las trompetas que salieron con don Rodrigo doze varas del dicho tafetán colorado y blanco».¹⁰ Este libramiento nos permite elevar a doce el número de trompetas que, en ese momento, 1490, servían, temporalmente o de forma estable, al arzobispo y a su hijo. Algunos de estos trompetas le acompañaron en la campaña de la conquista de Granada, en la que ambos estuvieron presentes, de los cuales conocemos el nombre de tres: Francisco de Arévalo, Sancho de Treviño y Gonzalo de Bustamante.¹¹

Los testimonios de capillas musicales privadas constituidas por cantores y capellanes al servicio de miembros del alto clero hispalense se remontan a la década de 1460. En 1464, la capilla musical del arzobispo de Sevilla Alfonso de Fonseca, el Viejo, participaba junto a las capillas musicales de la catedral y de Juan Alonso Pérez de Guzmán, I duque de Medina Sidonia, en la procesión del Corpus Christi.¹² A la capilla del arzobispo pertenecía el compositor Henricus Tik, naturalizado como Enrique Tich, el cual fue promovido primero a una ración y luego a una canonjía de la catedral de Sevilla, sin duda como gratificación a los servicios prestados al arzobispo, de manera similar a lo acaecido con otros cantores de las capillas de Isabel y Fernando.¹³ Otro caso en el que Fonseca pudo interceder para la consecución de una prebenda fue el de Pedro Sánchez de Santo

¹⁰ Tres años antes, entre los libramientos ordenados por el cardenal y efectuados por su camero Bartolomé de Medina, en Córdoba, el 12 de mayo de 1487, encontramos: «Que distes más este dicho día nueve varas e dos tercias de damasco blanco que mandamos comprar de Salazar de Cuenca para faser dellas pendones para nuestras trompetas». Alfonso Franco Silva, «La cámara del Cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la iglesia hispana del siglo xv», *Historia. Instituciones. Documentos* 39 (2012): 65-127 [108, 114].

¹¹ Emilio García Rodríguez, «Las joyas del Cardenal Mendoza y el tesoro de la catedral de Toledo», *Toletum* 58 (1^a época, 1940 a 1942): 15-48 [25].

¹² Juan Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History* 29 (2010): 189-239 [239].

¹³ Juan Ruiz Jiménez, «El compositor Henricus Tik (= Enrique Tich) en la catedral de Sevilla», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X.

<http://historicalsoundscapes.com/evento/775/sevillales>.

Domingo, medio racionero y *magister puerorum* de la catedral de Sevilla, al cual encontramos como familiar del arzobispo al menos desde 1473.¹⁴

Como en el resto de los casos, muy poco es lo que sabemos de la capilla musical del cardenal Pedro González de Mendoza. Debía contar con ella cuando alcanzó la mitra hispalense y es muy probable que el cantor y sochantre de la catedral de Sevilla, Juan de las Heras, entrara a su servicio coincidiendo con la promoción de González de Mendoza a la sede toledana, ya que es en esa fecha cuando desaparece de las nóminas de la catedral de Sevilla.¹⁵ Heras fue uno de los cuatro cantores que la reina Isabel reclutó el 15 de enero de 1495, procedentes de la capilla musical del arzobispo, el cual había fallecido unos días antes.¹⁶ Al servicio de Pedro González de Mendoza y de su sobrino Diego Hurtado de Mendoza, hasta su fallecimiento en 1502, estuvo también el compositor y teórico Juan de Espinosa, autor, entre otros, del *Tractado de principios de música práctica e teórica sin dejar ninguna cosa atrás* (Toledo: Arnao Guillén de Brocar, 1520), en el que da cuenta de este hecho: «todo lo que soy lo debo a la ilustre familia Mendoza».¹⁷

También tenemos noticias de varios cantores al servicio del arzobispo Diego de Deza, los cuales, ocasionalmente, participaban en la solemnización de algunas ceremonias en la catedral de Sevilla. Entre ellos podemos destacar a Francisco de Ajofrín, que había sido cantor de la catedral de Toledo (entre al menos 1494 y 1499), a Villalobos, capellán y organista del arzobispo y a Pedro Martínez Estabillo, capellán, cantor y copista, el cual escribió un voluminoso libro con obras

¹⁴ ACS, sección IX, leg. 117, pieza 22-2; Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares... ciudad de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1796), 59; Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 213, 215, 222.

¹⁵ Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 237.

¹⁶ Estos cantores eran: Juan de Céspedes, Juan de las Heras, Juan Román y Pedro de Puebla. Otro de los cantores del arzobispo de Toledo, Juan Ruiz de Madrid, se incorporó a la capilla aragonesa el 22 de enero de 1493. Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001), 105.

¹⁷ Este libro fue publicado cuando ya era racionero de la catedral de Toledo, lleva las armas de los Mendoza en la portada y está dedicado a otro de los integrantes de esta extensa familia, Martín de Mendoza, arcediano de Talavera y Guadalajara. Juan de Espinosa, *Tractado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás* (Madrid: Joyas bibliográfica, 1978); Jesús Martín Galán, «Espinosa, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 4: 781-782. La última pieza en canto llano, *Omnium in te*, del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515), uno de los libros de la empresa editorial del Cardenal Cisneros, está adscrita a «Joanne Despinosa». Agradezco a Juan Carlos Asensio la noticia sobre esta composición. A propósito de Brocar y su impresión de libros dedicados a Cisneros ya en 1510 estando aún en Logroño, véase el capítulo de Susan Boynton en este volumen.

de Francisco de Peñalosa para la Librería de música de la catedral de Sevilla en 1510-1511.¹⁸

Las referencias a cantores del deán Juan Rodríguez de Fonseca en la catedral hispalense, cuando éste era ya Obispo de Badajoz pero mantenía su residencia en Sevilla,¹⁹ o la suposición de que Juan Pardo Tavera contara con una capilla musical durante sus años como chantre en esta ciudad completan la sucinta relación de los músicos al servicio de altos dignatarios eclesiásticos de la diócesis sevillana.²⁰ La circulación y contacto que hemos podido constatar entre los músicos de estas capillas privadas y catedralicias favorecería el intercambio de repertorio y prácticas musicales, lo cual probablemente pueda extenderse también a sus músicos de cámara, aunque no tenemos constancia documental de su existencia en el caso sevillano. Probablemente los tuviera Pedro González de Mendoza en su corte de Guadalajara, donde residía su amante Mencía de Lemos, acompañante de la reina Juana y madre de sus tres hijos.

ELEMENTOS MATERIALES

Desde la Baja Edad Media, la edificación o adquisición de suelo sacro por parte de los estamentos privilegiados de la sociedad constituye un importante agente impulsor de la creación de nuevos espacios ceremoniales y del establecimiento de prácticas rituales, devocionales y litúrgicas, de distinta naturaleza. Estas fundaciones van consolidándose y estereotipándose en sus formulaciones, sin que estén exentas, en determinadas ocasiones, de particulares rasgos diferenciales que dimanan del expreso deseo de su patrocinador. Los nuevos espacios rituales se ornamentan y dotan de todo lo necesario para el desarrollo de las ceremonias

¹⁸ Los cantores localizados son: Antonio de la Peña, Pedro Martínez Estabillo, Francisco de Ajofrín, Juan de Saucedo y Alonso Gutiérrez Lozano (capellán y cantor del arzobispo): Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain», 238-239.

¹⁹ La vinculación de Rodríguez de Fonseca con Sevilla permaneció a lo largo de toda su vida, ya que fue el presidente de la Junta de Indias desde 1511 hasta su fallecimiento en 1524, cuando esta institución se transformó en el Consejo de Indias. Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain», 227-28.

²⁰ En las cuentas de Fábrica de la catedral de Sevilla de 1512 he localizado el siguiente libramiento: «102 maravedís a Bernardo de Pastrana porque afinó los órganos del señor deán que se llevaron en la procesión ante el santo sacramento». El deán era Fernando de la Torre, el cual sucedió en el cargo a Juan Rodríguez de Fonseca. Desconozco si este realejo doméstico era tañido por el deán para su recreo personal o si contaba con algún músico privado a su servicio (ACS, sección IV. Libro 28 [1512], f. 24v).

instituidas, lo cual queda reflejado en testamentos y cartas fundacionales. Estos documentos pueden ser muy precisos en algunos detalles y dejar determinados aspectos al arbitrio de los albaceas o de sus futuros gestores, con frecuencia las mismas instituciones en las que estas dotaciones quedaban establecidas. En ellas, el patrono aúna la exhibición pública de su prestigio, poder y devoción, la exaltación de su linaje y su inversión en un despliegue cultural que debía garantizarle una elevada rentabilidad a perpetuidad que favoreciera su camino a la salvación eterna.

Un segundo aspecto por considerar del patrocinio musical es lo que he denominado elementos materiales que, con frecuencia, como acabo de señalar, aparecen asociados a los espacios rituales que estos miembros del alto clero hispalense establecen en la nueva catedral gótica y que podemos concretar en piezas decorativas, funcionales o devocionales, orfebrería y vestimentas litúrgicas, libros y órganos. En numerosas ocasiones, estos objetos están directamente conectados con las propias ceremonias que establecen en esos espacios. Las capillas de San Francisco, dotada por el canónigo Ruy González Bolante (1450), la de San Hermenegildo, por el cardenal Juan de Cervantes (1453), o la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y los doce apóstoles, patrocinada por Baltasar del Río, canónigo, arcediano de Niebla y obispo de Escalas, protonotario apostólico en Roma (1518), son un ejemplo de este patrocinio material en el que encontramos libros litúrgicos y de polifonía y, en el caso de la capilla de Escalas, un órgano.²¹

Los inventarios de los libros litúrgicos de la catedral de Sevilla nos proporcionan un buen número de misales en pergamino, ricamente iluminados y lujosamente encuadrados, alguno de los cuales todavía se conserva y que fueron donados por miembros del alto clero hispalense en el periodo que nos ocupa. Veamos algunos ejemplos:²² abad Sancho Fernández Almonacid (fallecido 21 de enero de 1455), misal «rico» de pergamino dominical y santoral con sus tablas cubiertas de cuero leonado; arcediano de Jerez Gonzalo Sánchez de Córdoba (falleció 24 de junio de 1473), misal cubierto de terciopelo verde, viejo, con cinco bollones de plata en una de las tablas y cuatro en la otra;²³ maestrescuela Alonso

²¹ Sobre estos espacios ceremoniales, véase Juan Ruiz Jiménez, «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)», *Revista de Musicología* 37 (2014): 53-87.

²² M.ª Carmen Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación provincial, 1992), 96-100.

²³ Probablemente es el *Missale hispalensis* conservado en la Biblioteca Capitular de la catedral de Sevilla (BCS), sig. 56-1-8. En el f. 3r: «Missale Hispalensis. Es de el año de 1450 aprobado y corregido por D. Gonzalo Sánchez de Córdoba, maestre en S. Theología, arcediano de Xerez y canónigo de Sevilla».

Sánchez de Cea (falleció en 1479), misal con muchas letras iluminadas y encuadernación en cuero leonado, con una funda carmesí forrada de tafetán verde que se utilizaba en las procesiones y que había desaparecido;²⁴ cardenal arzobispo Diego Hurtado de Mendoza (falleció 14 de octubre de 1502), misal romano cubierto de brocado morado forrado en raso del mismo color con caireles y cuatro borlas de oro, escrito en pergamino con letras e historias doradas;²⁵ canónigo Luis Sánchez de Soria, misal hispalense con viñetas y letras iluminadas de oro y colores y sus cubiertas de terciopelo amarillo con herrajes de plata; chantre y canónigo Alonso de Morales, misal romano, se recibió en cabildo el 24 de enero de 1507 de manos de Fernando de Bobadilla, calificándose de misal toledano. Este misal estaba cubierto de terciopelo verde oscuro, envuelto en un cendal colorado y metido en un cofre de Flandes, presentando una riquísima guarnición descrita con todo lujo de detalles. Encuadernado en tabla, con adornos de plata, en la cubierta delantera y trasera se encontraban las «armas del dicho tesorero», lo cual pone de manifiesto que fue un misal confeccionado por encargo.

Un destacado ejemplo de este patrocinio material es el legado que el cardenal Cervantes hace a la catedral de todos sus bienes en 1453, entre ellos su nutrida biblioteca de 306 volúmenes, los cuales se acomodaron en un lugar adyacente a su capilla (Fig. 2.5).²⁶ Entre ellos se encontraba un *Libro de Glorias, Credos y Prefacios* «puntados» en pergamino, con una funda carmesí aceituní, forrado en tafetán, con cuatro escudos esmaltados con las armas del Cardenal Cervantes, lo cual indica, como en el misal citado anteriormente, su papel directo como comitente.²⁷

El caso del deán Pedro Díaz de Toledo nos permite acercarnos a otra interesante faceta de este patrocinio del libro litúrgico conectada directamente con una de sus fundaciones pías. Fue el responsable de la introducción en la catedral de

²⁴ En la BCS, sig. 58-6-21, hay un *Evangeliarium* manuscrito fechado el 8 de marzo de 1474, con la inscripción del copista y el comitente (f. 72r): «E yo Pero Guillén de Urrea lo escreví por mandado de mi señor don Alfonso Sánchez de Cea, maestre escuela de la Sancta Iglesia de Sevilla».

²⁵ *Missale pro usu Ordinis Fratrum Praedicatorum* que en el f. IIv lleva la siguiente inscripción: «Es de la capilla del Ilustrísimo D. Diego Hurtado de Mendoza» (BCS, sig. 58-1-37). Sobre su rico legado de objetos de oro y plata dedicados al culto, véase María Jesús Sanz Serrano, «El legado del cardenal Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla», *Laboratorio de Arte* 17 (2004): 93-116.

²⁶ M.ª Carmen Álvarez Márquez, *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispos de Sevilla* (Alcalá de Henares – Sevilla: Universidad de Alcalá de Henares – Diputación Provincial de Sevilla, 1999).

²⁷ M.ª Carmen Álvarez Márquez, «La formación de los fondos bibliográficos de la catedral de Sevilla: El nacimiento de su Scriptorium», en *El Libro Antiguo Español. Actas del Segundo Coloquio Internacional*, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992), 17-47 [30].

la festividad del Nombre de Jesús mediante su dotación como fiesta de primera dignidad, para lo cual, en su testamento, dispone: «cuya lectura y cantoría les será dada por mis albaceas», uno de los cuales era fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada, que fue el responsable literario y musical de distintos oficios en esa demarcación eclesiástica.²⁸

En cuanto a los libros litúrgicos impresos, podemos comenzar por dejar constancia de la primera edición de un *Misal hispalense*, incunable, que había pasado desapercibido y del cual no tengo noticia de que se haya conservado ningún ejemplar. Posiblemente fue impreso por Meinardo Ungut y Stanislao Polono en la década de 1490 (entre 1492 y 1498) por mandato del arzobispo Diego Hurtado de Mendoza y el cabildo catedralicio, como era habitual.²⁹

Cierro la ejemplificación de la extensa contribución del alto clero hispalense al enriquecimiento de la biblioteca capitular de la catedral de Sevilla y a la producción del libro litúrgico-musical impreso y manuscrito con dos ediciones salidas de las prensas de Jacobo Cromberger: los misales hispalenses de 1507, impreso en vitela y papel, y de 1520, auspiciados por el cabildo y el arzobispo Diego de Deza. No he podido identificar todavía a quién pertenecía el extraordinario ejemplar de la edición del *Misal* de 1507, en vitela, conservado en la Institución Colombina (Fig. 2.1).³⁰ Probablemente fue uno de los integrantes del cabildo el que encargó personalizar su ejemplar con una magnífica iluminación en la que destacan las orlas con animales fantásticos, la coloración del grabado de la Crucifixión y el escudo con sus armas que debería permitirnos descubrir la identidad de su propietario.³¹

²⁸ ACS, sección IX, leg. 38, pieza 16. Jesús Suberbiola Martínez, «El testamento de Pedro de Toledo, obispo de Málaga (1487-1499) y la declaración del albacea, fray Hernando de Talavera, arzobispo de Sevilla (1493-1507)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 28 (2006): 373-394 [388]; Mercedes Castillo Ferreira, «Chant, Liturgy and Reform», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Tess Knighton (ed.) (Leiden: Brill, 2017), 282-322 [303-307].

²⁹ Los detalles de esta identificación pueden seguirse en: Juan Ruiz Jiménez, «Missale secundum usum alme ecclesie hyspalensis (c. 1498)», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/849/sevilla/es>.

³⁰ BCS, sig. 81-1-14.

³¹ La adición y corrección de la edición de 1520 fue confiada por Diego Deza al arcediano y canónigo de Sevilla Diego López de Cortegana; véase Juan Antonio Pellicer y Saforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* (Madrid: Antonio de Sancha, 1778), 46. Pueden verse otros ejemplos de libros litúrgicos impresos y manuscritos comisionados por miembros del alto clero hispalense en otras diócesis en Castillo Ferreira, «Chant, Liturgy and Reform», 286-289. Sobre el mecenazgo por parte del alto clero de la imprenta de los libros teóricos, véase el ensayo de Santiago Galán Gómez en este volumen.



Fig. 2.1. *Missale secundum usum alme ecclesie hyspalensis*

(Sevilla: Jacobo Cromberger, 1507)

(Institución Colombina. Biblioteca Capitular, sig. 81-1-14, f. 9r).

© Cabildo Catedral de Sevilla

Se han identificado dos manuscritos ricamente iluminados que fueron comisionados por el cardenal Mendoza durante el período en el que rigió la sede hispalense, los cuales se cree que proceden de un mismo taller, probablemente establecido en Sevilla. Se trata del *Breviario romano* de la Biblioteca de El Escorial (b.III.16), el cual puede datarse con posterioridad a 1473 por la presencia de los escudos cardenalicios, y del *Pontifical* de la catedral de Toledo (Res. 5) que está fechado en 1476. Ya como arzobispo de Toledo, su escudo puede verse en los Res. 18, Res. 20, Res. 21 y Res. 22 de la Biblioteca Capitular de la catedral toledana.³²

Completo la diversidad de este patrocinio material relacionado con la música con dos realejos que se suman al órgano ya citado de la capilla de Escalas. El primero fue donado por el deán Díaz de Toledo a la capilla de la Antigua, asociado al rito de la Salve que él mismo patrocinaba y al que haré referencia en el siguiente epígrafe; el segundo, obsequiado por el arzobispo Deza a la catedral (c. 1512), fue colocado, en 1516, en «un tabladillo» en el coro.³³

FUNDACIONES PÍAS

Las fundaciones pías constituyen el elemento posiblemente más destacado del patrocinio musical del alto clero hispalense y el que tuvo una mayor prevalencia. Suelen responder a tipologías variadas y pueden recoger distintos servicios devocionales o litúrgicos en una misma carta fundacional. Para su exposición he intentado individualizar y clasificar esos servicios en distintas categorías que, como ya he apuntado, están, frecuentemente, interconectadas entre sí.

Dotaciones con misas cantadas polifónicamente

Para el período que nos ocupa, las dotaciones más tempranas de este tipo que he podido localizar fueron patrocinadas por el canónigo Ruy González Bolante. En

³² Javier Docampo Capilla, «Los Mendoza y la miniatura: Fragmentos de un Pasionario en la Biblioteca Lázaro Galdiano», *Goya* 269 (1999): 103-111 [104-105].

³³ En 1512, se libran 750 maravedís a Bernardo de Pastrana, organero, por «ciertos caños de estaño que faze para los órganos que dio el arzobispo» (ACS, sección IV, libro 28, fl. 16r). En 1516, encontramos el siguiente acuerdo capitular: «que se faga un tabladillo en el choro desta Sta. Iglesia sobre que se pongan los órganos que a esta dicha Sancta Iglesia dio el Rmo. Sr. arzobispo D. Diego de Deza». José Enrique Ayarra Jarne, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974), 30.

1450, establece su panteón familiar en una de las primeras capillas de la catedral gótica, la de San Francisco (Fig. 2.2).



Fig. 2.2. Capilla de San Francisco (1450), Catedral de Sevilla

La donación al cabildo de los bienes para su fundación se efectuó el 28 de agosto de 1450, otorgando su testamento el 11 de septiembre de 1450, por el que dejaba como albacea a Nicolás Martínez Marmolejo, prior y canónigo de la catedral de Sevilla —en un codicilo de 18 de septiembre, nombra también como coalbacea a Luis González Valderrama. Ordena que en su nueva capilla funeraria su albacea mande hacer «un retablo de madera dorado bueno y honrado para la dicha capilla con las imágenes de Nuestra Señora, San Francisco y las otras que

le paresçiere».³⁴ Su carta dotacional es muy extensa —incluía un capellán y un sacristán para el servicio de la capilla de San Francisco— y comprende tres misas polifónicas en esa capilla, el día de San Francisco y la octava de las festividades de San Felipe y Santiago y del Corpus, más una cuarta, el día de Santa María de las Nieves, en el emblemático altar de la Virgen de la Antigua (Fig. 2.3, pág. sig.).³⁵

El documento precisa que las misas «se digan luego de mañana por que no se impida el oficio de las horas de la eglesia», quedando éstas a cargo de uno de los curas de la capilla de San Clemente: «e las han de oficiar el maestro de los seis moços e con los dichos moços e más otros dos cantores de la eglesia».³⁶ Dejaba para los asistentes 120 maravedís.³⁷ Esta cláusula implica la interpretación en estos espacios catedralicios del repertorio polifónico de misas vigente a mediados del siglo xv, ya fuera internacional o local, sobre el que solo podemos especular teniendo en cuenta los contactos que estos personajes del alto clero hispalense pudieron establecer en sus viajes y estancias en diversos lugares de la geografía europea y los que mantenían con miembros de otras jerarquías eclesiásticas y nobiliarias en las coronas hispanas.³⁸

Los hermanos Nicolás y Diego Fernández Marmolejo fueron arcedianos de Sevilla y de Écija, respectivamente, dos de las dignidades de la catedral de Sevilla, en la que dotan la capilla de San Bartolomé para establecer en ella su panteón fu-

³⁴ ACS, sección IX, leg. 38, pieza 5.

³⁵ Para la historia de la arquitectura del espacio en el que se encontraba este altar y sus transformaciones ornamentales en el periodo que nos ocupa, véase Teresa Laguna Paúl, «El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla», *Medievalia* 23/1 (2020), 299-308.

³⁶ La capilla de San Clemente desempeñaba en la catedral mudéjar la función parroquial mientras que la reserva del Sacramento se encontraba en la adyacente capilla del Corpus Christi. Teresa Laguna Paúl, «La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en *Metropolis Totius Hispaniae*, catálogo de exposición (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998), 41-71 [56].

³⁷ ACS, sección II, sig. 9138, f. 12v, dotación núm. 79. Juan Ruiz Jiménez, «From *Mozos de Coro* Towards *Seises. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*», en *Young Choristers 650-1700*, Susan Boynton & Eric Rice (eds.). (Woodbridge: The Boydell Press, 2008), 86-103 [95].

³⁸ En torno a esta fecha, el cardenal y arzobispo de Granada Juan de Cervantes fue una pieza clave en el Concilio de Basilea (1432-1449). Vivió en Roma una larga temporada antes de su llegada a Sevilla, rodeado de «familiares» entre los que se encontraban Juan Rodríguez Padrón, Eneas Silvio Piccolomini —futuro papa Pío II— y Alonso Fernández de Madrigal —«el Tostado»|. Parece lógico pensar que al igual que otros componentes de la Curia Romana pudo haber contado con algunos músicos a su servicio. Miguel Ángel Pérez Priego, «Encuentro del viajero Pero Tafur con el humanismo florentino del primer cuatrocientos», *Revista de Literatura* 73/145 (2011): 131-134.

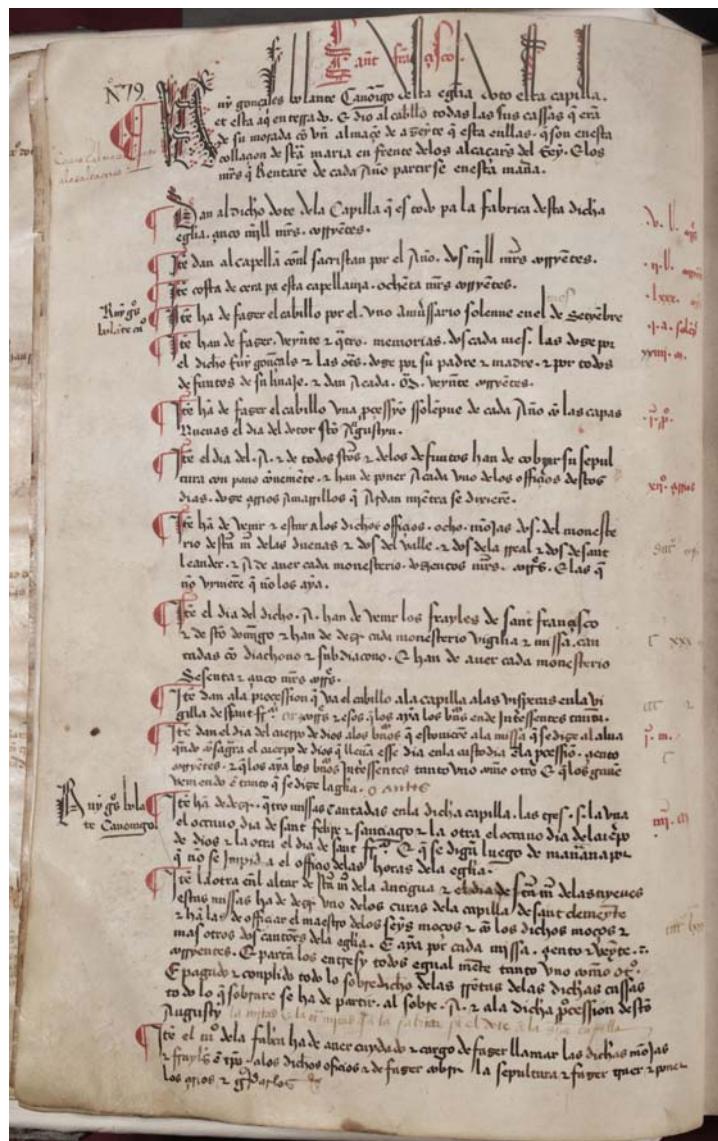


Fig. 2.3. Dotación de tres misas polifónicas
de Ruy González Bolante en la capilla de San Francisco
(ACS, Fondo Capitular. Sección II, sig. 9138, f. 12v, dotación núm. 79).
© Cabildo Catedral de Sevilla

nerario. El primero en testar fue Nicolás, el 11 de febrero de 1486.³⁹ En una de las cláusulas de su testamento, deja constancia de la fundación de una misa sabatina que tiempo atrás había instituido:

Ítem, por quanto yo, por alguna devoción e acostumbrado de muchos días acá de facer cantar una misa sabatina de Santa María cada sábado del año, luego que amanece, la cual dice uno de los curas de la dicha santa iglesia e cantan los seis mozos con su maestro que sirven la dicha santa iglesia de canto de órgano, es mi voluntad que después de mi vida esta misa siempre se diga el dicho sábado de cada semana a la dicha hora en el lugar e altar más cercano a mi sepultura e se paga en la forma siguiente que yo ahora fago: conviene a saber, al cura que la dijere quince maravedís por cada misa e al maestro de los mozos otros quince maravedís e a el sacristán de los curas de la capilla de San Clemente diez maravedís porque aderece el altar e a cada uno de los mozos cinco maravedís cada sábado y estos se paguen luego a cada uno ese dicho día que son todos setenta maravedís cada sábado de todo el año.

Precisa que, si las rentas disminuyeren por menoscabo de las casas que dejaba para esta fundación, sus herederos debían cumplir con la cantidad establecida, tomándola incluso de otras posesiones para garantizar así su permanencia. La misa de Santa María sería «del oficio que corre aquel sábado», y para su celebración dejaba también «la casulla blanca de seda e la alba e manípulo e estola e amito con que agora se dice que están en la capilla de San Clemente e dos libros nuevo e viejo en que ahora las cantan». Consumidos estos, sus herederos estarían obligados, igualmente, a proporcionar otros que los sustituyeran, a cargo de sus bienes, «para siempre jamás».

Diego Fernández Marmolejo, arcediano de Écija, testó el 20 de marzo de 1489 —falleció el 26 de ese mes. Ordena ser enterrado en la capilla de San Bartolomé, «do es mi enterramiento e del protonotario e arcediano de Sevilla, cuya ánima haya gloria, mi hermano». Especifica la adquisición de la citada capilla, deja encargada la construcción del retablo y establece en ella dos capellanías y toda una serie de mandas pías, entre ellas la celebración anual de una misa de réquiem cantada que estaría a cargo del sochante y los clérigos de la veintena.⁴⁰

³⁹ Conocidos también como Nicolás y Diego Martínez Marmolejo, como su abuelo materno, hijos de Luis Fernández Marmolejo y de Leonor Martínez de Medina. Isabel Montes Romero Camacho, «El ascenso de un linaje protoconverso en la Sevilla Trastámara. Los Marmolejo», *eHumanista/Conversos* 4 (2016): 256-310 [264-265].

⁴⁰ ACS, sección IX, leg. 114, pieza 36. Los clérigos de la veintena de la catedral de Sevilla eran capellanes asalariados al servicio de esta institución cuya principal función era cantar canto gregoriano en todas las ceremonias litúrgicas que tenían lugar en el coro, así como en aquellas de dotación

Como iremos viendo, determinadas fundaciones actúan a modo de arquetipos que luego se exportan a otros espacios rituales. El 25 de noviembre de 1501, el canónigo Luis Ordóñez escritura la dotación de su espacio funerario con una renta anual de 1.500 maravedís: «con su arco mesmo e altar e la dicha sepultura en la peana dél». Estaba bajo la Virgen del Pilar, «en la capilla de San Clemente que es el Sagrario de la dicha santa iglesia» —en esa fecha situado en la nave comprendida entre la Puerta del Perdón y el ángulo noreste de la nave del Lagarto. Años después, hacia 1514, instituye en el Sagrario una misa el primer jueves de cada mes, dedicada al Sacramento, la cual oficiaban «los curas con sus ministros e cantores e con otras ceremonias con que se dicen las misas de Nuestra Señora del Antigua los sábados y aquella misma hora», en la que se repartían, según estaba estipulado, 179 maravedís. El 10 de diciembre de 1518 (había testado el 4 de enero), daba continuidad a esa dotación e incrementaba su carta fundacional, en este mismo espacio, con dos misas mensuales que debían oficiarse los viernes, dedicadas a las Cinco llagas de Jesucristo («las Plagas»): «e las dixese el maestro de los mochachos del coro con los mismos mochachos». Dejaba una renta anual de 2.509 maravedís para la misa y 1.200 maravedís para los mozos del coro. Aceptada por el cabildo, se notificaba al mayordomo de la Fábrica para que pagara a los interesados lo convenido: «et mandaron al maestro de capilla e al maestro de los moços de coro que cada uno dellos con sus moços fagan estos dichos oficios según se contiene e está asentado en la dicha petición pagándoles su pitança como allí está asentado».⁴¹

Dada la intrínseca vinculación de estas fundaciones con el ritual de la muerte y ligado a su potencial salvífico, los responsos de difuntos y la misa de réquiem suelen ocupar un lugar destacado en estas obras pías.⁴² En ocasiones, resulta difícil dilucidar si se oficiaban en canto llano o *alternatim* con versos y secciones polifónicas. Desde principios del siglo xv, las dotaciones de los aniversarios de mayor rango instituidas por el alto clero hispalense en la catedral de Sevilla re-

privada en las que se decidiera contar con su presencia. Con frecuencia, especialmente en el periodo que nos ocupa, algunos podían cantar también polifonía junto al resto de los cantores de la capilla de música, así como desempeñar otros cargos que suplementaran los ingresos que obtenían de su puesto como veintenero. El término hacía alusión al número original de los veinte integrantes de esta corporación.

⁴¹ ACS, sección I, libro 10, f. 196r; sección IX, leg. 70, piezas 6 y 10.

⁴² Un capítulo importante de esta tipología fundacional son los responsos cantados en canto llano y polifonía en la procesión del día de difuntos. Juan Ruiz Jiménez, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia* 17 (2014): 243-277.

cogen variantes de la siguiente fórmula: «Aniversario solemne con cantores e campanas de ambas torres». ⁴³ En el cabildo de 22 de marzo de 1363, se estipulaba que estos aniversarios solemnes incluían vigilia («e oraciones») y misa de réquiem (con cruz, incienso y agua bendita) y cómo se repartirían los maravedís de la renta que establecían para su dotación, según su asistencia a cada uno de los servicios, la cual se fijaba en 300 maravedís. ⁴⁴ El registro efectuado en 1411 del aniversario que se oficiaba por el arzobispo Don Remondo († 1286) en el mes de agosto nos proporciona más detalles sobre este tipo de fundaciones:

E han de tañer todas las campanas de ambas torres al dicho aniversario e hay cantores. E la tercia parte de los maravedís que se parten a la vigilia e las dos partes a la misa. Et a la tarde después de la tercera lection hay dos responsos, el primero es *Libera me domine de morte eterna* e el segundo responso es *Ne recorderis*. Et a la mañana, dicha la misa hay otros dos responsos, el primero es *Ne recorderis* e el segundo es *Libera me domine de morte eterna* (Fig. 2.4).

Este aniversario debía celebrarse en el coro que era donde estaba enterrado el arzobispo, especificándose que para esta ceremonia se pondrían doce cirios que se situarían alrededor del túmulo funerario. ⁴⁵

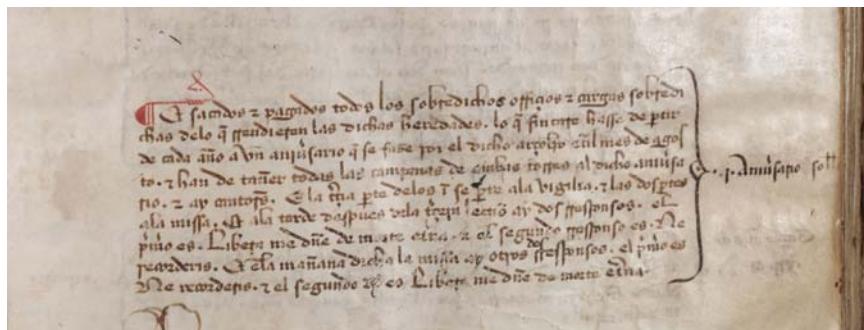


Fig. 2.4. Detalle del registro de 1411
del aniversario solemne por el arzobispo Don Remondo
(ACS, Fondo Capitular. Sección II, sig. 9138, f. 1r, dotación núm. 1).
© Cabildo Catedral de Sevilla

⁴³ En relación con las dos torres campanarios de la catedral y los tañidos de difuntos, véase Ruiz Jiménez, «Música y ritual»: 246-247.

⁴⁴ ACS, sección I, libro 371, f. 5r.

⁴⁵ ACS, sección II, sig. 9138, f. 1r, dotación núm. 1.

Sobre el aniversario dotado con los estipulados 300 maravedís por el canónigo Per Estévañez, el cual empezó a celebrarse en el mes de octubre de 1420, el documento fundacional precisa: «Aniversario solepne con cantores e diácono e subdiácono e con todas las campanas de ambas torres», lo que individualiza a los cantores de los otros ministros que ayudaban en la celebración de los oficios y la misa.⁴⁶ Realmente, en los registros que tenemos desde el siglo XIV, esta separación responde a una cuestión funcional, ya que los beneficiados, según su estado clerical, podían oficiar como sacerdote, diácono o subdiácono en el altar o como cantores en el coro.⁴⁷

La fundación realizada por el canónigo Gonzalo Sánchez de Córdoba, arcediano de Jerez y capiscol de la catedral de Toledo, es la más antigua localizada que podría confirmar la incorporación de la polifonía en estos aniversarios. La manera en que este aniversario debía oficiarse fue acordada por el cabildo hispalense el 25 de septiembre de 1467. El aniversario debía celebrarse, anualmente, el 17 de julio, en la capilla de Santiago, especificándose en su carta fundacional que la vigilia sería con invitatorio «e dos capas, por él solo, sin poner otro en aquel día ni hacer conmemoración». Al día siguiente, se diría la misa en la citada capilla, con tres oraciones, la primera por su tío, Gonzalo Sánchez, maestro en Santa Teología, arcediano de Jerez y canónigo de la catedral, enterrado en esa capilla, la segunda por él mismo y la tercera *Fidelium deus* por sus difuntos. Se pondrían doce cirios en cada uno de los servicios. Este aniversario fue dotado con la elevada cantidad de 3.000 maravedís. De esa cantidad, 2.000 maravedís se repartirían entre el deán y los integrantes del cabildo que asistieran a la celebración, 700 en la vigilia y 1.300 en la misa. Los capellanes de la veintena estarían presentes en los responsos de la vigilia y en la misa del aniversario.⁴⁸ Los clérigos de la Universidad de Beneficiados también debían acudir a los responsos de las vísperas y la misa, oficiando

⁴⁶ ACS, sección II, sig. 9138, f. 22v, dotación núm. 144.

⁴⁷ En un acuerdo capitular de 19 de mayo de 1395, referido a los beneficiados que se ausentaban para completar sus estudios «así a Aviñón como a cualquier otro estudio general o particular... [se les dará] lo que ovieren ganado en servicio del altar o en el coro, así como preste o diachono o subdiachono o cantores». En otro cabildo, celebrado el 12 de agosto de 1398, se revisó la decisión anterior y se acordó que cobraran la mitad de lo que habrían ganado si hubieran estado presentes. Cifran los ingresos anuales de un canónigo en 6.000 maravedís, por lo que percibirían 3.000 maravedís (ACS, sección I, libro 372, ff. 74v, 81v [numeración particular de este fragmento de un libro de Estatutos del Cabildo]).

⁴⁸ Se les asignaban 600 maravedís que les obligaban también mensualmente —con excepción de julio— a oficiar una misa de réquiem y cantar las vísperas y misa el día de las Santas Justa y Rufina.

luego que estos finalizaran, en el altar de las Santas Justa y Rufina, vísperas y misa, por lo que cobrarían 500 maravedís. A todos los citados, debían sumarse:

El sochantre con los moços de coro quel muestra e el maestro de los moços [magister puerorum / maestro de capilla] con sus discípulos cantores han de estar a los responsos de la Vigilia e Misa del dicho aniversario e después el dicho sochantre e el maestro de los moços otro día siguiente han de decir su misa de réquiem e celebrar cualquier dellos e los moços oficiarán e estos han de haber ciento maravedís luego pagados.

Finalmente se especifica que a la ofrenda del aniversario se den 30 maravedís, diez de ellos a los cantores.⁴⁹

Cabe la posibilidad de que, precisamente, fueran estas dotaciones particulares el detonante de la composición de las primeras versiones polifónicas hispanas de este repertorio. Dos de ellas, el responso *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y la misa de réquiem de Pedro de Escobar pueden claramente ligarse con la catedral de Sevilla. Francisco de la Torre fue contratado como cantor en la catedral hispalense en 1467, desempeñando este oficio hasta 1483. Tras un tiempo al servicio de la capilla del rey Fernando, volverá a la catedral donde ocupará el cargo de maestro de capilla (1497-1502) y obtendrá una prebenda que conservará hasta su muerte en febrero de 1507. En el caso de Pedro de Escobar, los únicos años documentados de su biografía son los que sirvió a la catedral de Sevilla entre 1507 y 1513. Ambas composiciones, junto al responso *Libera me Domine* de Juan de Anchieta, se encuentra en el códice E-TZ 2-3, un manuscrito cuyo contenido pudo compilarse en el entorno hispalense.⁵⁰

Un nuevo estatuto de los aniversarios, citado en los acuerdos capitulares de 7 de julio de 1515, precisa que el sochantre era el encargado de señalar con antelación «el preste y ministros [diácono y subdiácono] y cantores que se han de vestir para dicho aniversario». La pitanza acostumbrada era de un real (34 maravedís) para el primero y de ocho maravedís y medio para el resto, multándose a los que se ausentaran con medio real. Estos aniversarios debían oficiarse «a la hora que comienza Prima».⁵¹

El *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriiles y capilla de música* (c. 1718 – c. 1723) nos permite conocer cómo había evolucionado la celebración de «los aniversarios que llaman solemnes» en el primer cuarto del siglo XVIII

⁴⁹ ACS, sección II, sig. 9138, ff. 34v-35r, dotación núm. 202. Ruiz Jiménez, «From *Mozos de Coro* Towards *Seises*», 96.

⁵⁰ Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 213-215, 219-221, 226-227.

⁵¹ ACS, sección I, libro 370, ff. 105r-107v.

y comprobar que una de sus señas de identidad, la perpetuidad establecida en las cartas fundacionales citadas, se había esfumado: «En los aniversarios que llaman solemnes, solo canta la música el último responsorio de la Vigilia, que siempre es *Ne recorderis*, el ordinario, y el verso *Requiescant in pace*. Y lo mismo acabada la Misa».

Solo nueve aniversarios respondían, en ese momento, a la categoría de «solemnes», instituidos entre 1546 y 1717, de los cuales siete eran de arzobispos hispalenses; seis se oficiaban en el coro, uno en la capilla de la Virgen de la Antigua y otros dos próximos a las sepulturas de sus comitentes: el maestrescuela Pedro de Aranda, enfrente de la capilla de la Antigua, y el canónigo Francisco de la Puente Verástegui, enfrente de la capilla de San Isidoro.⁵²

Dotaciones de una determinada festividad del santoral

El 22 de marzo de 1363, el cabildo acordaba:

Porque ven que es servicio de Dios y honra de la su iglesia, ordenaron que desde este día en adelante que cualquier persona de la dicha iglesia o canónigo o racionero o medio racionero que oviere devoción por servicio de Dios en algún santo e demandaren que le fagan fiesta solepne con campanas e órganos e cuatro capas de oro e ceptros de plata e procesión de capas que dé al cabildo cuatrocientos maravedís en heredad.⁵³

Por medio de estas dotaciones, ocasionalmente, se elevaba el rango ceremonial de una fiesta a segunda dignidad y, más excepcionalmente, a primera —como el caso de la ya citada del Nombre de Jesús—, lo que suponía, de inmediato, el incremento del aparato ritual y la incorporación de la polifonía tanto en la procesión como en las vísperas y en la misa. Los aspectos concretos gestuales, materiales y sonoros con los que estas fiestas se celebraron no fueron estáticos. Todo apunta a una acomodación condicionada por factores económicos que jugaron un rol decisivo en la continuidad de la estipulada «perpetuidad» fundacional, la cual, como hemos visto, se convertía en papel mojado cuando las rentas asocia-

⁵² Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2007), 389.

⁵³ ACS, sección I, libro 371, f. 5r; libro 372, f. 53v [numeración de este fragmento perteneciente a un libro de Estatutos del Cabildo].

das disminuían o se consumían, hecho este que podía llevar aparejada incluso su extinción.

Entre las múltiples cláusulas del testamento del cardenal y arzobispo de Sevilla Juan de Cervantes (16 de noviembre de 1453) y sus numerosas fundaciones, dentro y fuera del recinto catedralicio, una de ellas se ocupa expresamente de la dotación de la fiesta de San Hermenegildo y de la procesión «solemne de capas nuevas» a su capilla funeraria dedicada a este santo (Fig. 2.5).⁵⁴ En una relación del siglo XVII, se especifica que el 13 de abril, en la capilla del cardenal, se seguía celebrando la festividad de San Hermenegildo, para la que se disponía en su interior «el facistol negro y el organito».⁵⁵

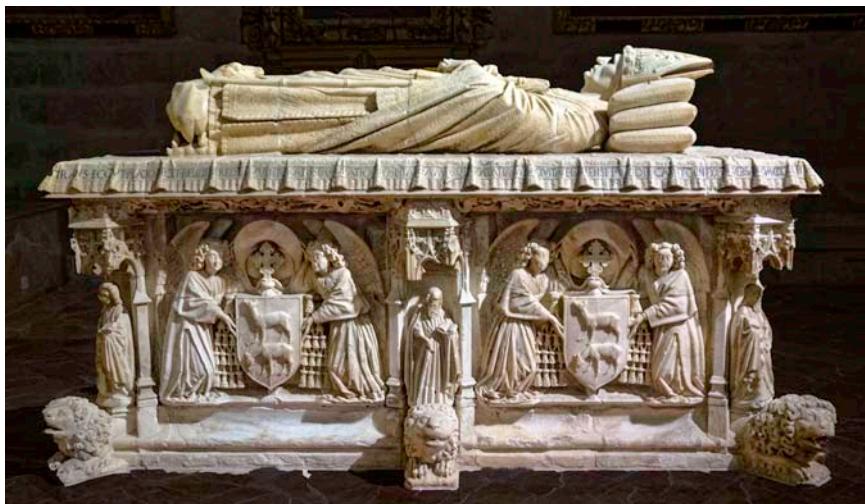


Fig. 2.5. Túmulo del Cardenal Juan de Cervantes (1453-1458).
Capilla de San Hermenegildo, Catedral de Sevilla

El citado *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriales y capilla de música* señala que era festividad de segunda clase y da cuenta de su per-

⁵⁴ ACS, sección II, sig. 9138, ff. 45v-46r, dotación núm. 277; sección IX, leg. 4, pieza 53, leg. 107, piezas 16-18. Sobre la fundación de este espacio funerario, véase Teresa Laguna Paúl, «Memoria funeraria y patronazgo de Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla. Mercadante de Bretaña y las obras de la capilla de San Hermenegildo», en *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajo Medieval* (Berna: Peter Lang, 2018), 75-120.

⁵⁵ ACS, sección IX, leg. 11.342, pieza 6.

vivencia y de la incorporación de la polifonía asociada a las fiestas de su rango ceremonial: «Vísperas y estación a su altar. Procesión y misa en su capilla que llaman de Cervantes».⁵⁶

Las procesiones a distintas capillas y altares de enterramiento o devoción de los comitentes, en el interior de la catedral, como hemos visto, suelen asociarse a la dotación de fiestas principalmente del Santoral. Suponían una descentralización ritual y sonora que comprende todo el espacio sacro. Los ejemplos son múltiples. En 1480, ya se celebraba la fiesta dotada por el canónigo Andrés Fernández, «criado del cardenal Cervantes», que tenía su enterramiento en un altar de la capilla de San Hermenegildo. En su carta fundacional se precisa:

Que cada año celebran la fiesta y procesión solemne con capas coloradas del día del dicho San Zoilo, mártir, e como lo ha de costumbre con sus vísperas de ante día, solemnes con cantores e órganos e después de las dichas vísperas con procesión que los dichos señores han de hacer e ir a la dicha capilla primera del dicho reverendísimo señor cardenal al dicho altar del dicho Andrés Fernández, para lo cual deja... 1200 maravedís.⁵⁷

El racionero Diego Sánchez del Corral dotó dos procesiones en la catedral de Sevilla. La primera, en 1456, la de San Antonino mártir —es decir, de San Antolín—, con 800 maravedís, la cual tenía que realizarse en septiembre —su festividad era el día 2— «con capas de seda»; la segunda fue la de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, dotada con 1.000 maravedís el 30 de junio de 1460, la cual debía llevarse a cabo el 2 de julio: «con capas blancas e con cantores e con órganos en el altar mayor e a la misa».⁵⁸

Dotaciones de horas del oficio y antífonas marianas

Estas dotaciones eran también una constante que, documentada desde el siglo xv, se prolongará a lo largo de toda la Edad Moderna. Uno de los objetivos era incentivar económicamente la asistencia de los beneficiados y clérigos de la veintena a la liturgia de las horas del oficio de festividades por las que su patrono tenía especial devoción. La dotación del maestre Enrique, canónigo y «maestro en San-

⁵⁶ Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 371.

⁵⁷ ACS, sección II, sig. 9138, f. 46r, dotación núm. 278.

⁵⁸ ACS, sección II, sig. 9138, f. 29r, dotación núm. 182; sección IX, leg. 51, pieza 10.

ta Teología», efectuada en 1460, nos proporciona detalles interesantes sobre las cantidades percibidas y la regulación de la asistencia a las horas que estipulaba en su carta fundacional. Esta incluía las completas de Adviento y Cuaresma y los maitines de las festividades de la Purificación, Anunciación, Concepción, Conversión de San Pablo, San Marcos, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, San Mateo, San Lucas, San Juan Evangelista, Santa Ana y Santa Catalina.⁵⁹ En 1512, el racionero Martín de la Fuente suplementa la anterior al dotar los maitines de las fiestas marianas de la Concepción, Natividad, Anunciación, Visitación, Purificación, Nuestra Señora de las Nieves y «Conmemoración de la Anunciación que llaman de la O» —es decir, de la Expectación—, a los que añade los de las fiestas de Omníum Sanctorum y San Martín. Precisa que a los de San Martín asistiría el organista, no siendo necesario que lo hiciera en las otras fiestas puesto que su presencia era ya obligatoria.⁶⁰ Al final del oficio, los clérigos de la veintena cantarían una «conmemoración» a Nuestra Señora, terminando con el *Benedicamus Domino Deo gratias*.⁶¹

El citado Diego Fernández Marmolejo, arcediano de Écija, en su carta fundacional (1483), dotará también las vísperas de los días de Cuaresma en que no había procesión, ya que señala que esos días muchos de los prebendados se iban «e se quedaba el coro con pocos beneficiados». Para incentivar su asistencia, dejaba 3.000 maravedís que debían repartirse entre los beneficiados y 300 maravedís y siete gallinas entre los clérigos de la veintena que se quedaran al servicio de esta hora.⁶²

Más elaborada y aunando ceremonias ya citadas es la dotación de los Maitines y procesión del Domingo de Resurrección a la capilla de la Virgen de la Antigua, establecida por Juan de Vergara, chantre de la catedral, en 1502. Una ceremonia ritualmente compleja que contempla la interpretación de distintos ítems en canto llano y de la antífona *Regina celi* en polifonía. Su celebración evolucionó incorporando tres villancicos cantados por los seises, uno después de cada lección durante los maitines, y el himno *Pange lingua* y el *Alabado* interpretados por la capilla de música y ministriales.⁶³

⁵⁹ ACS, sección II, sig. 9138, ff. 29v-30v, dotaciones núms. 184 a 186.

⁶⁰ Al menos desde 1455, están documentados los pagos al organista Alfonso Martínez de Utrera por tañer en los maitines de quince festividades anuales (ACS, sección II, núm. 1075, f. 243v).

⁶¹ ACS, sección II, sig. 9138, f. 133r, dotación núm. 369.

⁶² ACS, sección II, sig. 9138, f. 138r, dotación núm. 376.

⁶³ Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 18, 40, 127, 130, 251, 294-295, 326, 328, 346, 381-382; todos los detalles en Juan Ruiz Jiménez, «Maitines y procesión del Domingo de Re-

En el siglo XIV, se produce en la catedral de Sevilla la primera dotación de una antífona mariana de la que tenemos noticia. El tesorero y canónigo de la catedral, Ruy González de Villapadierna, en 1362, instituía la dotación de la antífona *Salve Regina* y en su testamento, fechado en 1381, textualmente declaraba: «a la cual oración de la *Salve regina* yo establezco por mi legítima heredera».⁶⁴ La historia de la interpretación de esta antífona en distintos lugares de la catedral de Sevilla, impulsada por diversas fundaciones pías, se prolongará, como veremos, al menos hasta finales del siglo XVIII.

En 1456, el racionero Pedro Martínez de la Caridad, en su testamento, dotaba en el altar de la Virgen de la Antigua, al pie de cuya reja sería enterrado, el ritual de la Salve, en el que la citada antífona debía cantarse «solemnemente» y a la que estaban obligados a acudir el sochantre acompañado de los mozos de coro:

Tresientos maravedís para el dicho sochantre e dosientos maravedís para los moços del choro porque digan e tengan cargo de desir todos los sábados del año perpetuamente la *Salve regina* cantada solemnemente en la capilla del Antigua e acabada la *Salve regina* que digan cantada dos moçuelos del choro *ergo pro nobis ora dei genitris pia e capitula e digan su oración e acabada la oración digan todos un responso a la sepultura del dicho Pedro Martínez, solepnemente con su oración.*⁶⁵

Unos años después, hacia 1480, la salve sabatina obtendrá su impulso definitivo gracias a la dotación económica del canónigo y deán de la catedral hispalense Pedro Díaz de Toledo, el cual fue nombrado primer obispo de la nueva diócesis de Málaga en 1487.⁶⁶ Su formulación se constituyó en modelo de un ritual que luego se exportaría a otros lugares, ejemplificado en las dotaciones instituidas por el deán Juan Rodríguez de Fonseca en su trayectoria como obispo de Badajoz, Córdoba, Palencia y Burgos.⁶⁷ En la catedral de Sevilla, ya en el siglo XVII, se

surrección», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento10787/sevillales>.

⁶⁴ ACS, sección II, sig. 9138, f. 59r, dotación núm. 343; sección IX, leg. 47, piezas 13 a 16.

⁶⁵ ACS, sección II, sig. 9138, f. 15r, dotación núm. 92; sección IX, leg. 58, pieza 12. Ruiz Jiménez, «From Mozos de Coro Towards Seises», 95.

⁶⁶ Todd M. Borgerding, «The Motet and Spanish Religiosity ca. 1550-1610» (tesis doctoral, University of Michigan, 1997), 290-292; Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 14-16, 151-152; Juan María Suárez Martos, *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI* (Granada: Consejería de Cultura, 2010).

⁶⁷ Tess Knighton, «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)», en «*Uno gentile et subtile ingenio*: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn», Mary Jennifer Bloxam & Gioia Filocamo (eds.). (Turnhout: Brepols / Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2009), 137-146.

replica en la propia capilla de la Antigua y en el altar de Nuestra Señora de la Estrella, igualmente a través de dotaciones particulares. Los efectivos musicales implicados en este ritual eran el maestro de capilla con los seises y tres cantores de los registros de contralto, tenor y bajo, más el organista. Cuando en 1526 los ministriles se contraten de forma estable en la catedral, estos se sumarán también a la ceremonia. La carta fundacional del deán Pedro Díaz de Toledo señala:

Ha fecho cantar en esta santa iglesia ante la imagen de Nuestra Señora de la capilla del Antigua todos los sábados en las tardes la *Salve Regina* de canto de órgano e de canto llano, a versos, e con órganos que para ella dio e fiso asentar en la tribuna de la dicha capilla, un verso de canto de órgano e otro de canto llano e otro tañido por los órganos, e después de dicha la *Salve Regina* con sus preces un responso de los defunctos con su oración de *Fidelium deus*.⁶⁸

El análisis de las nóminas de 1770 a 1787, correspondientes a la fundación de las diez festividades marianas en las que se seguía cantando esta antífona en la capilla de Nuestra Señora de la Estrella, permite conocer, pormenorizadamente, quiénes eran los concurrentes, las cantidades percibidas según sus asistencias y la decadencia que experimentó en este corto periodo de tiempo en el que se fueron reduciendo progresivamente el número de fiestas en las que se interpretaba, aparente preludio de su extinción.⁶⁹

En el período que nos ocupa, se dotarán otras antífonas marianas igualmente asociadas a respondos por el alma de su fundador. Dos prebendados de la catedral lo harán con la antífona *Gaude Dei genitrix*. El primero fue el canónigo Diego Alfonso de Sevilla, el 9 de enero de 1503, dejando para ello una renta de 1.200 maravedís:

Para los mozos de coro porque tengan cargo cada sábado del año de ir acabada la nona a decir el *Gaude Dei genitrix* ante el altar de Nuestra Señora de la Granada y acabada dicha antífona vayan sobre su sepultura [situada entre la puerta de San Miguel y el citado altar] y digan dos respondos cantados y esto se ha de decir antes que en el coro comiencen las vísperas.⁷⁰

Unos años después, el 6 de septiembre de 1514, Bernal de Cuenca, racionero organista de la catedral, entre otras mandas pías, dejaba 1.350 maravedís:

⁶⁸ ACS, sección II, sig. 9138, f. 142v [146v], dotación núm. 392.

⁶⁹ ACS, sección IX, leg. 11.154, pieza 1.

⁷⁰ ACS, sección II, sig. 9138, f. 119v, dotación núm. 355.

Con cargo que cada sábado en la tarde, perpetuamente, el maestro de los mozos de coro de canto llano cante con los mozos ante el altar de Nuestra Señora de los Remedios [trascoro] el antífona *Gaude dei genitrix* con el himno *Maria mater gratia*, en fin el verso *Ora pro nobis* con su oración, según el tiempo corre y luego un responso por el ánima del dicho Bernal de Cuenca y sus defunctos y para el maestro 1.100 maravedís.⁷¹

Dotaciones que contemplan un incremento de los efectivos musicales en la catedral

Los más destacados, en atención a su número, son los capellanes que sirven las capellanías vinculadas a los espacios funerarios de los comitentes. La fundación de capellanías responde a diversas formulaciones tanto en lo que respecta a la selección de sus capellanes como al número de misas cantadas que cada uno de ellos debía oficiar mensualmente, lo cual generó un hiperdesarrollo cultural que coloniza gradualmente gran parte del recinto catedralicio, llegando incluso a saturar ciertos espacios que se ven obligados a trasladar a otras localizaciones las misas que en ellos debían celebrarse —en el caso de la capilla de la Virgen de la Antigua al trascoro de la catedral, dedicado a la Virgen de los Remedios.⁷² Con frecuencia, estos capellanes tenían, además, obligación de cantar en el coro a determinadas horas del oficio, con lo que se reforzaba el cuerpo constituido por los capellanes de la veintena, los cuales, como ya he apuntado, no era raro que tuvieran una formación que los capacitaba también para la interpretación de la polifonía.⁷³

⁷¹ ACS, sección II, sig. 9138, f. 139r, dotación núm. 384. *Maria mater gratia* es la segunda estrofa del himno *Memento salutis auctor* que se cantaba en el Oficio Parvo de Nuestra Señora. La aceptación de la dotación por parte del cabildo añade el detalle de que la ceremonia se haría después de nona o de vísperas y que las oraciones de difuntos serían: *Absolute domine y Fidelium, Deus, omnium conditor et redemptor* (ACS, sección I, libro 6, f. 108v).

⁷² Las fuentes ya citadas, en especial el *Libro Blanco de los aniversarios* (ACS, sección II, sig. 9138), nos proporcionan el número de capellanes dotados en cada una de las capillas y altares repartidos por todo el recinto de la catedral y precisa aquellas capellanías que tenían obligación de servicio en el coro (Ruiz Jiménez, «Música tras la muerte»: 69).

⁷³ Para evitar que duplicaran sus cargos y salarios, el 19 de mayo de 1518 se discute en el cabildo el proceso de admisión de capellanes, acordándose que debían personarse en el coro para ser examinados: «para que vista su habilidad y suficiencia en el leer y construir y cantar canto llano y la voz que tienen para dicho servicio que el más *habile moribus et vita et sciencia* y que sea de nación cristiano viejo será recibido». La elección sería por votación y cantarían en las horas, misas y procesiones. Se acuerda, igualmente: «que los tales clérigos son para el servicio del coro para ayudar en las horas canónicas, que no les demos otro salario por cantores de canto de órgano en la dicha santa iglesia

El corpus de prebendados de la catedral, de sus propios ingresos que conformaban la Mesa capitular, pagaba el cincuenta por ciento del salario de los cantores, hecho este que se constata por la documentación conservada del siglo xv. Fue el arzobispo Diego de Deza, poco después de su nombramiento en 1504, el que ordenó que esos salarios debían ser pagados íntegramente por la Fábrica: «pues sirven en ella en aumento e honra del culto divino».⁷⁴

Toda esta pléyade de dotaciones pías generó con el paso del tiempo la creación de un repertorio específico, en latín y en romance, del cual se han conservado algunos ejemplos.⁷⁵ Suponían también un complemento salarial importante para los efectivos musicales catedralicios que he ido citando a lo largo de este trabajo, los cuales veían así incrementadas unas remuneraciones no siempre excesivamente generosas.

Para concluir, es necesario insistir en la importancia de contemplar este patrocinio musical privado, ejercido por eclesiásticos y laicos a través de distintas vías y corporaciones, a la hora de estudiar el universo sonoro de cualquier institución sacra y su papel determinante en la vertebración de la actividad devocional y litúrgica que en ellas se desarrolla. Sin perder el foco situado en el coro, el cual constituye su centro musical neurálgico, hay que rastrear y trazar los recorridos procesionales que lo conectan con un sinnúmero de espacios que articulan y dan sentido al conjunto de su recinto arquitectónico, cuyo análisis nos permitirá descubrir sus relaciones jerárquicas y densidad cultural, las cuales vienen determinadas por diversos factores entre los que el citado patrocinio privado juega un papel determinante.⁷⁶ Este acercamiento topográficamente descentralizado debe igualmente situar la música en un contexto ceremonial más amplio que analice el resto de los elementos materiales e incorpore a los actores, activos y pasivos, que confluyen para crear un ritual polisensorial único e irrepetible.

porque no es justo que se ocupe el salario por dos ministros cuanto más que son obligados a cantar del canto y arte que supieren pues por eso se recibieron» (ACS, Sección I, libro 371, f. 47r-v).

⁷⁴ Se cita en un cabildo de 20 de diciembre de 1518: «Ítem, por que el cabildo pagaba en esta Santa Iglesia la mitad del salario de cantores y predicadores, el reverendísimo señor don Diego de Deza, arzobispo de Sevilla, moderno, nuestro señor e prelado, declaró que la fábrica era y es obligada a los pagar pues sirven en ella en aumento y honra del culto divino...». Por la palabra «moderno» se colige que cuando hizo esta deposición acababa de ser nombrado arzobispo (ACS, Sección I, libro 371, f. 46v).

⁷⁵ ACS, sección O, libro 11.157; Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 15, 18-19, 31, 39-40, 49-50.

⁷⁶ Sobre la centralidad de la arquitectura en el análisis de la liturgia para el caso de la catedral de Toledo en la misma época, véase el capítulo de Eduardo Carrero en este volumen.