

EL MERCADO DE LA MÚSICA EN LA
SEVILLA DEL SIGLO DE ORO

Clara Bejarano Pellicer

EL MERCADO DE LA MÚSICA
EN LA SEVILLA DEL
SIGLO DE ORO
(2.^a edición)

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2025

Colección: Música
Núm.: 10

COMITÉ EDITORIAL DE LA
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA:

Araceli López Serena
(Directora)

Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Este libro fue galardonado con el Premio Focus-Abengoa a la mejor Tesis doctoral sobre un tema relacionado con Sevilla en la edición de 2011. El jurado lo presidió Santiago Grisolia y estuvo integrado por José Enrique Ayarra Jarne, Antonio-Miguel Bernal Rodríguez, Juan Antonio Carrillo Salcedo, José Domínguez Abascal, Carlos Alberto González Sánchez, Alfredo J. Morales Martínez, Alfonso Pleguezuelo, Ramón Queiro Filgueira, Rogelio Reyes Cano y Jaime Rodríguez Sacristán.

Motivo de cubierta: Denis van Alsloot "Fiestas del Ommengank o Papagayo, en Bruselas: procesión de Nuestra Señora del Sablón". Museo Nacional del Prado. 1616.

Diseño de cubierta: José Antonio García Vallés (www.garciavalles.com).

1.ª edición: 2013 (coeditado con la Fundación Focus-Abengoa)

2.ª edición: 2025

© Editorial Universidad de Sevilla 2025
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Clara Bejarano Pellicer 2025

Impreso en España-Printed in Spain

Impreso en papel ecológico

ISBN: 978-84-472-2657-3

Depósito Legal: SE 1065-2025

Maquetación: Balaguer Valdivia s.l.

Impresión: Podiprint

Índice

Prólogo.....	11
Agradecimientos	15
Abreviaturas y siglas.....	17
Introducción	19
1. Antecedentes	20
2. Fuentes.....	29
2.1. Las fuentes archivísticas	29
2.2. Las fuentes narrativas.....	31
Conclusiones.....	34
1. Perfil social de los músicos.....	37
1. Orígenes sociales	37
2. Alfabetización	47
3. Formación musical	52
4. Movilidad entre instituciones	65
5. Dotes y herencias.....	72
6. Vivienda.....	79
7. Redes sociales y familiares.....	90
8. Conflictividad	96
9. Imagen social.....	107
10. Remuneración	114
11. Actividades económicas	123
12. Endeudamiento	128
13. Jubilación.....	135
14. La élite musical a través de sus testamentos	139

a)	Testamentos de un maestro de capilla, un cantor y un ministril en la segunda mitad del siglo XVI	140
b)	Testamentos de un maestro de capilla y cantores en la primera mitad del siglo XVII	146
	Conclusiones.....	154
2.	Los músicos de la Iglesia	157
1.	La capilla catedralicia.....	157
2.	Acceso a la capilla.....	167
3.	El maestro de capilla	180
4.	El sochantre y los veinteneros	187
5.	Los organistas.....	191
6.	Los cantorcillos	195
7.	Los cantores.....	196
8.	Los ministriles	204
	Conclusiones.....	216
3.	Los músicos de la ciudad	221
1.	Los trompeteros.....	232
2.	Los percusionistas	255
3.	Los ministriles	268
	Conclusiones.....	301
4.	Los músicos independientes o extravagantes	315
1.	Las agrupaciones musicales <i>extravagantes</i>	317
2.	Los músicos de la catedral y el mercado de la música.....	336
3.	Los clientes de los músicos catedralicios	348
4.	Los clientes de los músicos extravagantes	361
5.	De Sevilla a las Indias	367
	Conclusiones.....	378
5.	Los demandantes parciales de música	383
1.	La colegial de San Salvador	383
2.	Las parroquias	387
2.1.	El órgano	387
2.2.	Los cantores y ministriles	397
2.3.	Las fiestas parroquiales a través de las fuentes narrativas	404
3.	Los conventos	409
3.1.	El órgano	410
3.2.	Los músicos internos.....	412
3.3.	Los músicos externos.....	425

3.4. Las fiestas conventuales a través de las fuentes narrati- vas	429
Conclusiones.....	438
6. Los demandantes totales de música	441
1. La Universidad	441
2. Los colegios.....	449
3. Los gremios	454
4. Los hospitales asistenciales	459
5. Las cofradías	472
Conclusiones.....	489
7. Los artesanos de los instrumentos y su clientela	491
1. Los organeros	491
2. Los violeros	518
3. Los clientes de los artesanos musicales.....	527
Conclusiones.....	544
Conclusiones generales: música y sociedad	547
Archivos y bibliotecas consultados.....	557
Archivos.....	557
Bibliotecas	559
Fuentes bibliográficas antiguas	561
Bibliografía moderna	573
Índice onomástico de músicos y artesanos de la música	613

Prólogo

Creadores, intérpretes e innovadores de la música urbana durante siglos, los ministriles han sido hasta hace pocos años los grandes olvidados de la historiografía musical en España. Su presencia en fiestas cívicas o en procesiones religiosas se dejaba sentir por referencias, a menudo lacónicas, en las crónicas, relaciones o informes sobre estas celebraciones que se han conservado, cuando no, aparecían ocasionalmente en los libros de cuentas de las instituciones ciudadanas a las que servían. Los estudios sobre las capillas musicales catedralicias aludían a ellos, incidentalmente, en la medida en que acompañaban tocando sus sacabuches y chirimías a los cantores de polifonía. Pero poco más sabíamos de estos instrumentistas que no habían dejado obra escrita, ni tenían nombre reputado. Invisibles para una tradición musicológica más preocupada por desentrañar las claves de los estilos musicales, los compositores y sus partituras, como colectivo profesional y humano tampoco habían atraído el interés de los historiadores modernistas más allá del apunte curioso o erudito. Afortunadamente este ralo panorama empezó a cambiar en los años 90 con el despegue de una historiografía más sensible a la reconstrucción del paisaje musical de la ciudad aun cuando partiese de las fuentes históricas ligadas a una institución (así en el estudio de Pilar Ramos López sobre la Catedral de Granada) pero, sobre todo, es en la última década cuando el músico (y no tanto su instrumento o su música) empieza a reclamar protagonismo en estudios que eligen el espacio urbano como marco idóneo para comprender sus relaciones sociales y sus prácticas musicales.

El trabajo que nos honra prologar, resultado de una laboriosa tesis de doctorado que fue galardonada en su día con el premio Focus, se inscribe en esta última tendencia, cuyos presupuestos se asumen críticamente, pero a la vez incorpora, con voz propia, una visión más cotidiana y social de la actividad de estos profesionales que menudeaban en la gran ciudad cosmopolita que fue Sevilla en el Siglo de Oro. La perspectiva se dilata, respecto a los estudios precedentes, en dos dimensiones fundamentales: una hacia dentro, propiamente vital, de los músicos y sus familias residentes en la capital económica de la Monarquía (su formación, red socio-profesional y estrategias de supervivencia) y otra dimensión hacia fuera

o pública, que los compromete en una dinámica de mercado expansivo que reclama sus servicios con avidez, igual que puede prescindir de ellos, dentro de la cual tendrán que aprender a desplegar sus habilidades y conocimientos. Nadie mejor que Clara Bejarano Pellicer, que reúne en su persona la doble formación musical e histórica, para afrontar este desafío, evitando desconciertos y disonancias. Conviene subrayarlo en este trabajo, que ha tenido que conjugar registros documentales muy diversos y entrar en dialéctica con una copiosa bibliografía especializada.

Sólo la historiografía sevillana, ciudad tan exuberante en todo, podría rellenar varios anaqueles de estanterías si hubiéramos de agrupar los estudios que se han escrito sobre su música y sus músicos en los siglos áureos del Renacimiento y del Barroco. Ilustres precedentes son los trabajos de Enrique Sánchez Pedrote, Herminio González Barrionuevo, José Enrique Ayarra Jarne, José María Llorens o Isabel Osuna Lucena y, recientemente, el de Rosa Isusi Fagoaga sobre Pedro Rabassa y la música del siglo XVIII o la magnífica tesis de Juan María Suárez Martos, que permanece inédita y aborda la música sacra barroca de la Catedral de Sevilla. En el ámbito de las artes escénicas, a las que tanto sirvió la música, han sido indispensables para este estudio la monografía de Jean Sentaurens y los artículos de Piedad Bolaños acerca de la actividad teatral sevillana, y en cuanto a la liturgia, además del clásico de Simón de la Rosa sobre los seises, la valiosa recopilación documental de Robert Stevenson o la edición de la regla del tañido de campanas de don Pedro Rubio Merino. Los trabajos sobre músicos de la Catedral de Sevilla durante la etapa áurea de la polifonía española alargarían en exceso esta apresurada memoria, pero añade el lector bien informado cuantos juzgue convenientes que de todos ellos da cuenta y lección el texto que presentamos. La propia abundancia de investigaciones sobre la música sevillana del Quinientos convertía, sin embargo, el silencio en que permanecían la mayor parte de sus intérpretes anónimos, las decenas de compañías y copias de ministriles que animaron la ciudad durante los siglos XVI y XVII, en un extraño vacío, en un inquietante clamor. Carecía la historiografía sevillana de un estudio monográfico sobre estos artistas que les devolviera, digámoslo así, su timbre y sonoridad: sus itinerarios personales, sus relaciones laborales, en fin, su mundo y cultura musical, que son justamente los caminos y los espacios que el libro de la Dra. Bejarano empieza a hollar. Aporta la autora un centón de noticias sobre las vidas de estos intérpretes errantes, dedicados a múltiples actividades que repartían entre una diversificada clientela. *Profesionales del sonido*, los llama la autora, con buen criterio, pues en la nutrida nómina encontramos no sólo cantores e instrumentistas, sino organeros, violeros y tañedores, músicos-empresarios y aprendices en el oficio, sin olvidar a los artesanos que fabricaban los instrumentos. Un caleidoscopio social, un mundo en sí mismo, dentro del gigantesco vientre de la ciudad desmesurada y colosal.

Pero a esta notable aportación documental (que será motivo de consulta para investigadores de la música y de la historia social), valor objetivo y mensurable por sí mismo, hay que añadir, en seguida, el orden y el método que imprime la autora a los materiales, amalgamados y presentados con indudable pericia pese a su juventud, regidos por un discurso que crece de manera lógica de los músicos (siempre aquí protagonistas) a la música (interpretada en la calle, en las parroquias o en los conventos). De sus bases materiales (vivienda, patrimonio, actividades económicas), rara vez abundantes, pero pocas veces miserable, a su vida profesional y social. De los documentos de archivo, en fin, a los relatos y fuentes narrativas.

Del conspicuo estudio de Bejarano Pellicer se deduce que pocos fueron los músicos que gozaron de la seguridad y protección de servir a una institución como la Catedral de Sevilla que disponía de su propia capilla musical o al Concejo municipal, que contó con una copia de ministriles que gozó de gran estabilidad en el puesto y en el salario. Y aún estos no vacilaron en aceptar encargos para otros clientes (parroquias, conventos, cofradías o particulares) orillando las prohibiciones y censuras de sus principales patronos. La mayoría de los profesionales trabajaba, sin embargo, de forma eventual, reforzando las agrupaciones estables en ocasiones excepcionales, sirviendo para instituciones religiosas, casas nobiliarias y burguesas, y acudiendo a las localidades circunvecinas en ocasiones festivas. Las leyes del mercado se fueron imponiendo, como en otros sectores económicos de la ciudad, también en esta industria cultural. Y es mérito de la autora haber colocado las relaciones precapitalistas en el centro de la compleja madeja de servicios musicales que movilizó a los músicos con más experiencia y cualificación a formar sus propias compañías, contratar a ministriles independientes y trabajar para distintos clientes, adaptándose a una demanda que en el siglo XVI fue creciente y diversificada. La experiencia profesional y la versatilidad en el repertorio sacro y profano que eran capaces de interpretar fueron las claves del éxito de muchas de estas iniciativas privadas que comenzaban, casi siempre, al amparo de los dos principales cabildos de la ciudad.

Entre el juego de oportunidades del mercado y el asidero que les proporcionaba su vinculación con las corporaciones privilegiadas de la ciudad se fue desarrollando, en fin, la vida familiar y profesional de los ministriles avencidados en Sevilla. El modelo interpretativo de Bejarano adopta un objetivo marcadamente económico y estratégicamente individual. Las vidas de los músicos, sus relaciones y su conflictividad prevalecen sobre la urdimbre institucional. Y el recorrido personal del músico, de cada uno de los cantores y ministriles, en compleja negociación con sus compañeros, sobre el gregarismo y la cultura musical vivida dentro de los cabildos y corporaciones, faceta que resulta dominante en las magníficas reconstrucciones de los musicólogos Miguel Ángel Marín para Jaca o Andrea Bombi sobre la recepción de cultura musical italiana en Valencia.

La *cartografía* de estas prácticas sonoras, tomando prestado un útil de la historiografía inglesa, también se diluye en la gran ciudad. Encontraremos a las copias de ministriles sirviendo en los oficios religiosos de la Catedral, de la iglesia colegial del Salvador y de otras parroquias sevillanas que también contaron con capillas musicales propias. Pero no exclusivamente. Aparecen por doquier, acompañando todo tipo de actos públicos y privados. En cuanto a las trompetas y atambores al servicio de la Ciudad cumplieron, naturalmente, esa función heráldica que les dio tanto renombre, por ejemplo, en las ciudades alemanas, pero también acudieron a los servicios religiosos que reclamaba la Iglesia, a las fiestas de toros que se celebraban en la plaza de San Francisco y amenizaron las veladas del estío en la Alameda. Demandantes de música fueron igualmente los colegios, los hospitales y las cofradías que contrataron copias de ministriles para sus funciones y celebraciones, participando del clima de competencia y rivalidad que recorría la ciudad, mientras los recursos sonoros, como sucedía con la danza y el teatro, iban aficionando el gusto y ahormando la estética de los sevillanos. El hábito de consumo musical parece no ceder ni tan siquiera a la grave crisis del siglo XVII, adaptándose, como demuestra la autora, a los limitados recursos de una hacienda quebrantada, sacrificando en parte las capillas musicales, pero manteniendo las fiestas con creciente protagonismo del órgano y de los fuegos de artificio.

Perfila, finalmente, este estudio los rasgos característicos de la élite musical sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII a partir de sus testamentos. Formada esencialmente por los maestros de capilla y algunos músicos cualificados que, procedentes de toda España, recalaban en la catedral de Sevilla “vértice del *cursus honorum* de las catedrales españolas”, sus miembros fueron los que estaban en mejores condiciones, por su prestigio y su posición, para atender la exigente demanda urbana de espectáculos musicales. Las fuentes notariales ofrecen, aquí, como en el conjunto de esta monografía, una información de extraordinaria riqueza y matices, que se completa con la obtenida de los archivos civiles y eclesiásticos de la ciudad, lo que ha permitido precisamente que los artífices del sonido, en su compleja realidad vital, sean los verdaderos protagonistas de este estudio. Sin ellos las solemnidades litúrgicas de la Catedral, la exhibición de rango y poder de los regidores del Cabildo civil, las animadas vísperas de conventos y cofradías y, en fin, las poderosas máquinas desplegadas en las grandes ocasiones festivas que convocaban a la ciudad y sus pueblos, tal como nos han llegado en grabados y pinturas, quedarían sin alma, como la fuente que no fluye. *Ut pictura musicae*.

Agradecimientos

Este libro tiene su génesis en cierta parte de mi Tesis Doctoral. La misma fue llevada a cabo gracias a la beca predoctoral concedida por III Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla (2005-2008) y disfrutada durante un período de cuatro años (2007-2010). A esto hay que añadir la concesión de dos ayudas para estancias de investigación en el extranjero, también encuadradas dentro del mismo Plan Propio: una primera de tres meses (de octubre a diciembre de 2009) y una segunda de dos meses (septiembre y octubre de 2010).

Simultáneamente, debo manifestar mi agradecimiento al Grupo de Investigación del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla, titulado “Andalucía y América latina: el impacto de la Carrera de Indias sobre las redes sociales y las actividades económicas regionales. HUM 202”, del cual he formado parte desde el 20 de julio de 2007. Asimismo, desde el 1 de enero de 2010 soy miembro del Proyecto de Investigación I+D+i del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla bautizado “Memoria de los orígenes y estrategias de legitimación en el discurso histórico eclesiástico-religioso en España (siglos XVI-XVII). HAR2009-13514”. Ambos grupos se han hecho acreedores de mi gratitud al concederme los recursos necesarios y facilitarme las condiciones precisas para llevar a cabo esta investigación que ahora se presenta.

A título individual, a lo largo del dilatado proceso de búsqueda y localización documental, reflexión y elaboración de este trabajo, numerosas personas me han prestado su ayuda y apoyo de maneras muy diversas, a las cuales quisiera expresar mi más sincera gratitud:

A Jaime García Bernal, mi Director de Tesis, a quien debo el entusiasmo inicial por un tema fronterizo y siempre delicado, y sus orientaciones de todos los tipos, desde los temas de la mayor altura intelectual a la más pedestre de mis dudas.

A Francisco Núñez Roldán, Director del Departamento de Historia Moderna, que siempre ha puesto a mi disposición todos los medios posibles para llevar a cabo este trabajo con la máxima comodidad. Asimismo le agradezco que se prestase a actuar como codirector oficial de mi Tesis en los años como becario.

A Carlos Alberto González Sánchez y a Juan Ignacio Carmona, miembros insignes y experimentados del Departamento de Historia Moderna, que han demostrado periódicamente su interés por la evolución de este trabajo y han aportado sugerencias y puntos de vista. De la misma manera debo expresarme respecto a personas no pertenecientes a mi departamento, como Mercedes de los Reyes, profesora del Departamento de Literatura Española.

A Paolo Broggio, profesor de la *Università di Roma Tre*, y a Ángel María García Gómez, catedrático emérito de la *University College London*, que tan amablemente me recibieron y orientaron en sus respectivas ciudades cuando realicé sendas estancias de investigación en el extranjero.

A tantos investigadores que me han facilitado materiales documentales procedentes de sus propios rastreos, teniéndome siempre en el pensamiento. Cabe citar con deferencia a Francisco Núñez Roldán, Rafael Pérez García, Manuel Francisco Fernández Chaves, Natalia Maillard Álvarez, Javier Sánchez-Cid, Jesús Palomero Páramo, Piedad Bolaños Donoso, y otros a los cuales la traicionera memoria puede haber relegado al subconsciente.

A Mercedes Borrero, profesora del Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Sevilla, quien me orientó tan amablemente y me facilitó el acceso al archivo del monasterio de San Clemente. Igualmente agradezco a la comunidad religiosa de este monasterio que me franqueara las puertas de su casa y pusiera a mi disposición sus venerables legajos, a través de la servicial y cordial hermana Jacqueline.

A los directores y auxiliares de los archivos y bibliotecas que he frecuentado, por su ayuda, su paciencia y su actitud servicial. Cabe destacar al personal del Archivo Municipal de Sevilla y el del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, porque mi estancia en sus salas de investigación, durante dos y tres años respectivamente, ha sido la más dilatada.

Finalmente, a mi familia y a mi pareja, que han soportado todas las fases del proceso de elaboración de este trabajo, me han dispensado de todo aquello que pudiera alejarme de él y me han insuflado ánimos en los momentos más difíciles.

Abreviaturas y siglas

ACS	Archivo de la Catedral de Sevilla.
ADCM	Archivo Ducal de la Casa de Medinaceli.
AGAS	Archivo General del Arzobispado de Sevilla.
AGOP	Archivo General de la Orden de Predicadores.
AHDS	Archivo Histórico de la Diputación de Sevilla.
AHPdG	Archivo Histórico Provincial de Guadalajara.
AHPdS	Archivo Histórico Provincial de Sevilla.
AMM	Archivo Municipal de Murcia.
AMMA	Archivo Municipal de Marchena.
AMS	Archivo Municipal de Sevilla.
AMSC	Archivo del Real Monasterio de San Clemente de Sevilla.
APSA	Archivo Parroquial de Santa Ana.
ARSI	Archivum Generalis Societatis Iesu.
ASR	Archivio di Stato di Roma.
BA	Biblioteca Alessandrina.
BANSC	Biblioteca de la Academia Nazionale di Santa Cecilia.
BARSI	Biblioteca del Archivo Romano de la Compañía de Jesús.
BAS	Biblioteca del Arzobispado de Sevilla.
BASR	Biblioteca del Archivio di Stato di Roma.
BC	Biblioteca Casanatense.
BCC	Biblioteca Capitular y Colombina.
BH	Biblioteca Hertziana.
BIHG	Biblioteca del Instituto Histórico Germánico.
BIPMS	Biblioteca del Instituto Pontificio de Música Sacra.
BL	British Library.
BNCVE	Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emmanuele.
BNE	Biblioteca Nacional de España.
BOL	Bodleian Library .
BRT	Biblioteca de la Università degli Studi Roma Tre.
BS	Biblioteca de la Universidad de la Sapienza.

BUS	Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo.
BV	Biblioteca Vallicelliana.
CDMA	Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Ms	Manuscrito.
RAH	Biblioteca de la Real Academia de la Historia.
RB	Real Biblioteca.
SHL	Senate House Library.
WIL	Warburg Institut Library.

Introducción

Este trabajo ha asumido como objetivo general una visión social de los músicos y del fenómeno de la interpretación musical como producto en la ciudad de Sevilla durante los siglos XVI y XVII. La franja temporal estudiada con mayor interés se concentra en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII, que fue el Siglo de Oro en que la metrópoli hispalense gozó de un mayor volumen de población y prosperidad económica, de manera que la música como fenómeno social y económico tiene mayor auge. La mayor parte de la documentación se ha recogido en un período acotado entre 1560 y 1660. Ello no impide que en este estudio haya profusas alusiones a la fase anterior (la Baja Edad Media) y a la inmediatamente posterior (el siglo XVIII), cuando existe una continuidad en el sistema cultural y celebrativo que se extiende a lo largo de todo el Antiguo Régimen.

Este estudio no aspira a una reconstrucción formal de las creaciones musicales. No nos referimos a la música valorada desde el punto de vista de las Bellas Artes. Tomás Marco destaca que la música, al igual que la lengua, es un sistema operativo práctico del hombre que sólo en determinadas circunstancias se convierte en materia artística.¹ No nos interesa evaluar sus valores estéticos, porque los productos artísticos han de tomarse como documentos históricos y no meros artefactos. Recientemente han surgido inspiradoras novedades en la Musicología: nuevos enfoques que han descubierto las opciones que permite la documentación urbana para estudiar el hueco que la música se labró en el seno de la sociedad civil. Los estudios inscritos en la Musicología urbana incorporan no sólo la descripción formal de la música y el funcionamiento institucional, sino que también comienzan a interesarse por las personas que trabajaban en este mundo.

Sevilla ha sido tomada como ámbito geográfico del estudio no sólo por razones de facilidad de acceso a las fuentes primarias, sino también porque creemos que como metrópoli constituye una unidad con cierta independencia que puede representar en alguna medida a otras realidades urbanas pero que ante todo merece la pena analizar por el interés intrínseco que ofrece. Un estudio de este

1. Marco, Tomás: *Historia cultural de la Música*. Madrid: Autor, 2008, p. 14.

género no es una mera aportación a la historia local, aunque ayude a colorearla. El marco local resulta la escala de análisis más idónea para estudiar el fenómeno, en la medida en que es un problema complejo que representa la confluencia entre varias disciplinas, escuelas y tradiciones historiográficas, que pueda proyectarse en mayor o menor medida sobre la universalidad del mundo urbano de la Modernidad, puesto que hablamos de tendencias generales en el Antiguo Régimen. El análisis microhistórico ha dado excelentes resultados en los casos de otras ciudades.² Tal vez la más representativa en cuanto a paisaje sonoro sea la Jaca del siglo XVIII, estudiada en profundidad por Miguel Ángel Marín.³

La estructura de esta obra sigue una lógica centrífuga. Tras una semblanza general del perfil social del músico, los capítulos discurren desde los músicos más institucionalizados al servicio de los cabildos, con funciones fundamentalmente ceremoniales, hacia sus actividades independientes en atención del resto de patronos y demandantes de música, desembocando en los músicos menos estructurados organizativamente y más ligados a la música como fuente de placer: diletantes y músicos de espectáculo.

1. Antecedentes

Este estudio, aunque se puede decir que no cuenta con modelos en la historiografía española, debe mucho a varias corrientes historiográficas que han venido a confluír en él. Quizá la más evidente sea la Musicología Urbana, un extenso e innovador campo de investigación nacido de la Historia Cultural.⁴ El tema de la relación entre la ciudad y la contribución de la música a su definición se estudia desde 1980 en ámbito anglosajón. La Historia del Arte le ofreció modelos para ubicar objetos musicales en su contexto temporal y espacial. Para construir esta historia social de la música, se hizo necesario recurrir a fuentes no musicales y emplearlas de forma imaginativa, mezclando lo cuantitativo y lo cualitativo.⁵

2. Betrán Moya, José Luis, Espino López, Antonio y García Cárcel, Ricardo, "Antropología y microhistoria: conversación con Giovanni Levi", *Manuscripts*, 11 (1993), pp. 16-28. GRENDI, Edoardo: "Micro-analisi e storia sociale", *Quaderni storici*, 35-2 (1977), pp. 506-520.

3. Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.

4. Carreras, Juan José: "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", en Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel (coords.): *Música y cultura urbana*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 17-51. Este capítulo del libro traza una detallada historia de la Musicología urbana como perspectiva innovadora.

5. Carter, Tim: "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana", en Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel (coords.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 53-68.

Reinhard Strohm introdujo en 1985 una visión de la vida musical de una ciudad (Brujas en la Baja Edad Media) más completa que las previamente expuestas sobre Italia.⁶ Su primer capítulo, dedicado expresamente al paisaje sonoro, constituye una descripción panorámica del fenómeno, con interesantes reflexiones sobre sus relaciones con lo visual: uniformes de los músicos de diferentes instituciones, *tableaux vivants*... Posteriormente presta atención monográfica a cada institución musical, sin olvidar los contactos entre sí y las fiestas y ceremonias: la colegiata, otras iglesias, los hospitales, los conventos, las hermandades, la Ciudad, la corte, los conciertos públicos... Los sonidos no sólo definen el espacio sino la identidad urbana. El autor se atreve a penetrar en las expectativas musicales de la población urbana, cómo influía en la vida de la ciudad y qué significaba para los habitantes. Realiza un contrapunto entre *townscape* (paisaje urbano) y *soundscape* (paisaje sonoro), defendiendo la tesis de que la ciudad no sólo tiene fronteras físicas sino una identidad a la que contribuye el paisaje sonoro.⁷

La historiografía del fenómeno urbano ha reformulado el concepto de ciudad de manera que la práctica social y cultural es tan importante como la noción de marco espacial o las estructuras socioeconómicas. Comprendida dentro de los esquemas culturales se encuentra la percepción de la dimensión sonora. Los sonidos no deben estudiarse aisladamente, sino como respuestas a los estímulos y circunstancias extramusicales. La música, y por extensión el sonido, no son únicamente reflejos de una realidad, sino que también actúan sobre ella y pueden ser factores explicativos. El papel que las artes desempeñan en la construcción de una identidad cívica ha sido tratado en los últimos tiempos tanto en el caso de la música como en el de las artes plásticas. En la estela de Strohm, se han buscado en la música las raíces de la conciencia cívica ciudadana del Renacimiento.⁸

El estudio de la música en una ciudad o una región (esto es, una metrópoli y su *Hinterland*) presenta los siguientes objetivos: la reconstrucción de las instituciones en las que se desarrolla el arte musical, la función que desempeña dentro de ellas y en su proyección sobre el conjunto de la sociedad, y el perfil de los profesionales. Este análisis puede circunscribirse a los límites geográficos de una unidad urbana o entablar comparaciones con las circundantes. Bajo este enfoque, en que lo que interesa es la función social y cultural de la música, la partitura se contempla como desprovista de valor estético. Su principal aportación es constituir un testigo del pasado. Durante mucho tiempo, la Musicología se ha

6. Strohm, Reinhard: *Music in late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 1-9.

7. Se encuentra el propósito de recrear el paisaje sonoro bajomedieval ya en la obra Gallo, F. Alberto (dir.): *Musica e storia tra Medio Evo e Età Moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1986, pp. 12-13.

8. Harding, Vanessa: "Introduction: music and urban history", *Urban History*, 29, 1 (2002), pp. 1-7.

dejado fascinar por el aura de las grandes figuras de la Historia de la Música; hoy interesan los profesionales anónimos que interpretaban esta música.

La naturaleza de la Musicología urbana es multidisciplinar. Podemos catalogarla como perspectiva afín a multitud de disciplinas entre las que merece la pena citar la etnomusicología, la antropología musical, la estética, la sociología de la música, la historia de la ciudad tanto en su vertiente general como localista, la historia social y cultural, la historia del espectáculo... Precisamente su interdisciplinariedad contribuye a dotarla de atractivo en un momento historiográfico en el que los campos del conocimiento tratan de conciliarse para obtener mayor rendimiento y perspectivas innovadoras. Hasta el momento, los historiadores contemplaban con demasiado respeto a la música como para tomarla como objeto de estudio, ya que desconfiaban de su propio conocimiento sobre la materia. Actualmente, se piensa que una colaboración entre musicólogos e historiadores es lo bastante fructífera.⁹ Como muestra de estas inquietudes podemos citar el número especial de la revista *Urban History*, publicación de la Universidad de Cambridge, dedicado a la música.¹⁰ En nuestro territorio nacional, destaca el V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Barcelona en octubre de 2000, en el que se abordó la relación entre dicha disciplina y otras muchas de manera monográfica. De hecho, el título del Congreso fue *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, lo cual resulta harto elocuente.¹¹

En España, la corriente dominante durante mucho tiempo ha sido la circunscripción de los estudios de Musicología urbana a los límites institucionales de una catedral, o en su defecto una colegiata, cayendo en una suerte de reduccionismo al identificar la actividad musical de la sede eclesiástica con la totalidad de la música urbana. La única alternativa historiográfica que complementaba a ésta era la que estudiaba la música escénica, cuyo máximo exponente es José Subirá.¹² Esta historia adolecía de un concepto muy estrecho de institución: las catedrales y las colegiatas eran las que se tenían en cuenta, a través de los marcos legales, que no reflejaban la realidad. Parroquias, hospitales, monasterios, cofradías, conventos, monasterios y capellanías eran ignorados. En su favor hay que reconocer que ofrecían ingentes cantidades de información documental y una loable profundización en las actas catedralicias y sus registros económicos, pero les faltaba una saludable contrastación de fuentes. La catedral aparece en estos

9. Jackson, Jeffrey H. y Pelkey, Stanley (eds.): *Music and History. Bridging the Disciplines*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, p. 16.

10. *Urban History*, 29, 1 (2002).

11. Lolo Herranz, Begoña (ed.): *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

12. Subirá, José: *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.

estudios como una institución autárquica y su relación con el entorno queda en los márgenes del trabajo.

El interés por la institución catedralicia comenzó con la obra de Robert Stevenson,¹³ aunque fue José Luis López Calo quien formuló el modelo al que se ajustaron el resto de estudios. Este autor partió de la catedral de Granada para tratar posteriormente las de Santiago, Ávila, Palencia, Zamora, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Calahorra, Burgos y Plasencia. En los años ochenta del siglo XX se produjo el clímax de este tipo de estudios.¹⁴ En los años noventa, los estudios restringidos a una catedral comenzaron a incorporar aspectos poco trabajados hasta entonces, como la evolución del estilo musical, la circulación de músicos y repertorio, y todo lo referente a la economía. Aquí podemos encuadrar los estudios de Begoña Lolo Herranz sobre la Capilla Real de Madrid,¹⁵ Joseph María Vilar (catedral de Manresa),¹⁶ María Gembero (catedral de Pamplona),¹⁷ Pilar Alén (catedral de Santiago), Javier Suárez Pajares (catedral de Sigüenza),¹⁸ María Ángeles Martín Quiñones (catedral de Málaga),¹⁹ José Ignacio Palacios (catedral de El Burgos de Osma), Juan Ruiz Jiménez (colegiata del Salvador de Granada),²⁰ Enrique Cal y Guy Bourligueux (catedral de Mondoñedo), y Pilar Barrios Manzano (catedral de Coria).²¹ Pedro Calahorra Martínez es un temprano ejemplo de trabajo urbano netamente documental, atendiendo no tanto a las partituras como a las fuentes documentales. No se limita a la catedral, sino que le interesan los órganos, organistas, organeros,

13. Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1993 (original en inglés en 1961).

14. Otros exponentes destacables son Emilio Casares (catedrales de Oviedo y León), Luis Reppeto (colegiata de Jerez), Miguel Martínez Millán (catedral de Cuenca), Josep Pavía Simó (catedral de Barcelona), Inmaculada Quintanal (catedral de Oviedo), Inmaculada Cárdenas (colegiata de Osuna y Olivares), sin que con esta nómina se agote el rico panorama.

15. Lolo Herranz, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738)*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

16. Vilar, Josep María: *La música en la Catedral de Manresa en el siglo XVIII*. Manresa: Centro de Estudios del Bages, 1990.

17. Gembero-Ustároz, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", 1995.

18. Suárez Pajares, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. Madrid: ICCMU, 1998.

19. Martín Quiñones, María Ángeles: *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*. Granada: Universidad de Granada, 1997.

20. Ruiz Jiménez, Juan: *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1995.

21. Barrios Manzano, Pilar: *La música en la catedral de Coria (1590-1755)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999.

maestros polifonistas y ministriles de todos los templos y poderes de la ciudad de Zaragoza en los siglos XVI y XVII, también en contexto festivo.²²

Las nuevas corrientes, caracterizadas por una mayor amplitud de fuentes documentales y una extensión de los intereses hacia la actividad musical extracatedralicia, cuenta con los siguientes exponentes: Pilar Ramos López,²³ Miguel Ángel Marín con su estudio sobre la Jaca dieciochesca,²⁴ y Andrea Bombi con su obra sobre Valencia.²⁵ Estos autores, bajo la orientación de Juan José Carreras, han dado protagonismo al espacio y entramado urbano en torno a la catedral, llegando incluso a apreciar una evolución a lo largo del período observado. Más allá de las instituciones, aspiraron a llegar a los significados que conforman la cultura. En los últimos años, hay que citar la tesis de Rosario Gutiérrez Cordero sobre la colegial del Salvador de Sevilla en el siglo XVIII,²⁶ la de Rosa Isusi Fagoaga sobre la catedral de Sevilla en el siglo XVIII,²⁷ la de Juan María Suárez Martos sobre la misma en el siglo XVII,²⁸ la de Juan Pablo Fernández González sobre las Casas de Osuna y Benavente,²⁹ y la de Marcelino Díez Martínez, sobre la catedral de Cádiz en el siglo XVIII.³⁰ María José de la Torre Molina representa uno de los raros ejemplos de estudios extensos que se interesan por un tipo concreto de ceremonia y que además investiga España e Hispanoamérica como una unidad en el Barroco más tardío.³¹ Entre los estudios sobre capillas musicales de cámara al servicio de la nobleza española, podemos destacar el de Jaime Moll

22. Calahorra Martínez, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977.

23. Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada: Diputación, 1994.

24. Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.

25. Bombi, Andrea: *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2006.

26. Gutiérrez Cordero, Rosario: *La música en la Colegial de San Salvador de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

27. Isusi Fagoaga, Rosa: *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2002.

28. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Tesis Doctoral Inédita, 2007.

29. Fernández González, Juan Pablo: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844)*. Granada: Universidad de Granada, 2005.

30. Díez Martínez, Marcelino: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Universidad y Diputación de Cádiz, 2004.

31. Molina, María José de la: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Granada: Universidad de Granada, 2004, p. 14.

Roqueta sobre la capilla del cardenal Tavera.³² Sobre la música universitaria, el mejor exponente sobre Salamanca es Dámaso García Fraile.³³

De hecho, en 2002 Fiona Kisby, especialista de la Universidad de Cambridge, citaba a España como uno de los países en los que los recientes estudios demostraban que quedaba mucho por trabajar en sus ricas fuentes. Los polos de interés más actuales de la musicología urbana son la música y los músicos inscritos en las instituciones de todos los tipos, pero también los gremios y las cofradías, el papel de la música en el ceremonial público, los instrumentos y los libros de música, los fabricantes y reparadores de instrumentos, los modelos de patronazgo, la imprenta musical... Aún están por estudiar las músicas de las minorías marginadas, la música improvisada, el ruido, etc.³⁴

Completan el panorama historiográfico sobre la música en Sevilla en la Edad Moderna las obras más específicas sobre Francisco Guerrero de Herminio González Barrionuevo,³⁵ las de José Enrique Ayarra Jarne y Andrés Cea Galán sobre los órganos y organistas,³⁶ las de González Barrionuevo y Simón de la Rosa y López sobre los seises,³⁷ así como la de Llorens y Cisteró sobre la catedral de Sevilla en el siglo XVI.³⁸ Sin embargo, todos ellos se han concentrado en la música catedralicia o colegial. Sobre la música en Sevilla al margen de la catedral, en otros ambientes, no existe hasta el momento ningún estudio monográfico. Para el siglo XVIII empezamos a encontrar algunos estudios sobre el mundo del espectáculo y la ópera dieciochesca.³⁹

32. Moll Roqueta, Jaime: "Músicos de la corte del cardenal Juan de Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa", *Anuario musical*, 6 (1951), pp. 155-178.

33. García Fraile, Dámaso: "Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca", en Bombi, Andrea; Carreras, Juan José; Marín, Miguel Ángel: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 307-334.

34. Kisby, Fiona: "Music in European cities and towns to c. 1650: a bibliographical survey", *Urban History*, 29, 1 (2002), pp. 74-82.

35. González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.

36. Ayarra Jarne, José Enrique: *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Patronato Nacional de Museos, 1974. Ayarra Jarne, José Enrique: *El órgano en Sevilla y su provincia*. Sevilla: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1978. Ayarra Jarne, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo. Organista sevillano del siglo XVII*. Sevilla: Diputación provincial, 1986. Cea Galán, Andrés: "El libro del órgano de Maese Jorge flamenco: unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla", *Nasarre*, 9 (1993), pp. 33-77.

37. De la Rosa y López, Simón: *Los seises de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Sevilla, 1982. González Barrionuevo, Herminio: *Los seises de Sevilla*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1992.

38. Llorens Cisteró, José María: "Música y músicos en la Sevilla del Siglo de Oro", *Boletín de Bellas Artes*, 13, (1985), pp. 115-142.

39. Moreno Mengfbar, Andrés: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1994.

Otro de los objetivos de la musicología urbana actual es captar la presencia de los profesionales de la música no adscritos a las instituciones, que surgen ocasionalmente en la documentación. En los años 90 han surgido como un objeto de estudio atractivo, apasionante, pero escurridizo. Los registros notariales ofrecen posibilidades aún no significativamente exploradas porque por su dispersión exigen un esfuerzo ímprobo. Mercedes Agulló Cobo comenzó a publicar documentos extraídos de búsquedas sistemáticas en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid en 1971.⁴⁰ Vera Vita Spagnuolo ha investigado las actas notariales romanas en el *Archivio di Stato* en busca de documentos protagonizados por músicos.⁴¹ Giancarlo Rostirolla y María Luisa San Martini han hecho lo mismo en el fondo judicial de la sección del Tribunal del Governatore, del siglo XVII.⁴² En el Mediodía francés, Gretchen Peters localiza en los archivos notariales del siglo XV fundaciones de sociedades, contratos de aprendizaje, contratos de ministriles y acuerdos de enseñanza privada.⁴³ Gemelo de nuestro estudio es el de François Reynaud sobre la huella documental de los músicos de Toledo en el archivo de protocolos notariales.⁴⁴

A este respecto, Rosario Álvarez Martínez nos muestra un ejemplo en su libro *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*. En él enumera y ejemplifica las fuentes a las que se puede recurrir para reconstruir la historia de la música en un lugar en el que, como Tenerife, no hubo capillas musicales estables y por ello no se conserva un archivo con las creaciones de un compositor que abarque todo el año litúrgico. Hubo composiciones de músicos adscritos a iglesias y conventos y a ambientes profanos, pero sus obras se han perdido por la desidia de los conservadores y por los procesos desamortizadores. En el ambiente musical profano siempre hay más dificultades en cuanto a fuentes,

40. Agulló Cobo, Mercedes: "Nuevos documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII", *Anuario musical*, 26 (1971), pp.199-212.

41. La investigadora ofrece una lista de registros y localizaciones de los documentos hallados para el año 1590 en Spagnuolo, Vera Vita: "Gli atti notarili dell' Archivio di Stato di Roma. Saggio di spoglio sistematico: l'anno 1590", en Antolini, Bianca, Morelli, Arnaldo y Spagnuolo, Vera Vita (comps.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 19-66.

42. Rostirolla, Giancarlo: "Note e manette: documenti su musici, costruttori e teatri dalla Miscelanea Artisti", en Antolini, Bianca, Morelli, Arnaldo y Spagnuolo, Vera Vita (comps.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 79-105.

43. Peters, Gretchen: "Urban musical culture in late medieval southern France", *Early Music*, 25 (1997), pp. 403-410.

44. Reynaud, François: "Música y músicos toledanos: grupos e individuos fuera de la catedral", en Griffiths, John y Suárez-Pajares, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 241-252.

por lo que cualquier hallazgo es muy valioso. Esta autora hace hincapié en las fuentes notariales e iconográficas.⁴⁵

Además de la Musicología Urbana, otra de las corrientes historiográficas a las que debe mucho este trabajo es el extenso y complejo mundo de la historia del espectáculo, más concretamente de la fiesta. También surgido dentro de la Historia Cultural, en este campo en los 90 se ha producido una verdadera eclosión, incorporándose a la historia de la cultura y las mentalidades colectivas. El objetivo de hoy no es la descripción de las fiestas, sino su función, apuntada en la dirección pedagógica por Álvarez Santaló. Puede ayudar a aclarar debates historiográficos como la imbricación de la cultura popular y la de élites, y la música puede contribuir a ello en cierta medida.⁴⁶ La fiesta como testimonio de la realidad social y mental de la colectividad que la protagoniza es objeto de estudio de historiadores, sociólogos, etnólogos, antropólogos y economistas.⁴⁷

El entusiasmo por el estudio de la fiesta sobreviene con la revalorización del acontecimiento, después del esplendor de Annales. Los primeros estudiosos de nuestro país que comenzaron a confeccionar catálogos sobre el fenómeno fueron Jenaro Alenda y Mira,⁴⁸ Carreres⁴⁹ y José Simón Díaz.⁵⁰ No obstante, estas obras no profundizaron en el objeto de investigación y se limitaron a realizar taxonomías más bien cronológicas. En los años 70 fue cuando se empezó a construir teorías sobre la fiesta en la Edad Moderna: Antonio Bonet Correa, Vicente Lleó Cañal, Pilar Pedraza, León Carlos Álvarez Santaló, José Luis Orozco Pardo y otros muchos asumieron esta tarea colectiva.⁵¹ La Historia del Fasto rebasó los límites de lo pintoresco y anecdótico para convertirse en gran reveladora de las compartimentaciones, tensiones y representaciones que atraviesan una sociedad, porque lo excepcional ayuda a explicar lo ordinario. Es el momento en que se

45. Álvarez Martínez, Rosario: *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*. Santa Cruz de Tenerife: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2001.

46. Molina Recio, Raúl: "Fiestas y oficios públicos: las proclamaciones reales en Córdoba y Granada", en Molina Recio, Raúl y Peña Díaz, Manuel (coords.): *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006, pp. 142-144.

47. Romero Abao, Antonio del Rocío: *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV*. Madrid: Deimos, 1991, p. 15.

48. Alenda y Mira, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

49. Carreres y de Calatayud, Francisco de: *Las fiestas valencianas y su expresión poética; siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 1949.

50. Simón Díaz, José: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982. Simón Díaz, José: *Impresos del siglo XVII: bibliografía selectiva por materias de 3500 ediciones príncipes en lengua castellana*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1972.

51. Rodríguez de la Flor, Fernando: *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1989, pp. 13-14.

anudan las relaciones entre la cultura popular o folclórica (mayoritaria) y la dominante (disciplinante y pedagógica).⁵²

Hoy son muchos reconocidos expertos los que hay en la materia. En el estudio de las fiestas urbanas de la época moderna también convergen diversas disciplinas. Los historiadores del arte fueron los primeros en aproximarse a las manifestaciones efímeras y las transformaciones urbanísticas como espacio escenográfico y como espacio del poder. La fiesta desde el punto de vista antropológico, tal como la estudiaron Julio Caro Baroja y Mircea Eliade, ha dado paso a una imbricación de ésta en el medio urbano, a su discernimiento con respecto al espectáculo, a su observación a través del análisis crítico de los discursos y representaciones que nos la hacen llegar, y ha desembocado en un interés por el ceremonial, con la intención de obtener aportaciones a la historia de la política, de la ideología, de la Iglesia y de las mentalidades. Los historiadores de la literatura también contemplan la fiesta como discurso del cual quedan documentos de valor literario. Los historiadores de la cultura estudian, a través del ceremonial, el ejercicio del poder en público y jerarquización social. Por último, los historiadores de la música en las fiestas gozan de uno de los mejores contextos en los que se inserta ésta en el Antiguo Régimen.⁵³

No existen estudios de conjunto, sino locales o genéricos. Hay trabajos que han servido de marco para los estudios locales, como son los de José Antonio Maravall,⁵⁴ Fernando Rodríguez de la Flor,⁵⁵ Carlos Álvarez Santaló,⁵⁶ Fernando Bouza,⁵⁷ y en una generación más reciente Jaime García Bernal.⁵⁸ Como trabajos específicos o locales destacan los de María José del Río Barredo,⁵⁹ Mónica Gómez-Salvago,⁶⁰

52. Chartier, Roger: *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*. México, D.F.: Instituto Mora, 1995, p. 19.

53. Molina Recio, Raúl y Peña Díaz, Manuel: “Los espacios de las fiestas urbanas y el culto a las apariencias (siglos XVI-XVIII)”, en Molina Recio, R. y Peña Díaz, M. (coords.): *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006, pp. 1-2.

54. Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.

55. Rodríguez de la Flor, Fernando: *Política y fiesta en el Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994. Rodríguez de la Flor, Fernando: *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1989.

56. Álvarez Santaló, León Carlos: “Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca”, en *Espacio, tiempo y forma*, IV, 10, (1997), pp. 13-31.

57. Bouza, Fernando: *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia Cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.

58. García Bernal, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

59. Río Barredo, María José del: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid: Marcial Pons, ediciones de Historia, 2000.

60. Gómez-Salvago Sánchez, Mónica: *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (estudio y documentos)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

Lleó Cañal,⁶¹ Rafael Ramos Sosa,⁶² Pérez del Campo y Quintana Toret,⁶³ Fernando Moreno Cuadro,⁶⁴ Jean Sentaurens,⁶⁵ etc. Es imposible dar una nómina completa de un panorama tan efervescente.

2. Fuentes

2.1. Las fuentes archivísticas

Los archivos que custodian documentación susceptible de ser utilizada para reconstruir la historia de la música en Sevilla son variados y no siempre han sido valorados historiográficamente, a causa de la escasa organización y accesibilidad de muchos de ellos.⁶⁶ Nuestra estrategia ha sido contrastar las fuentes narrativas, tan pomposas y literaturizadas, con la naturalidad y el pragmatismo de los registros administrativos archivísticos. La documentación archivística representa un contrapunto con la narrativa por su frescura, la ausencia de intención comunicadora que implica, y los intereses pragmáticos que la motivan. Nos ayuda a comprender la otra vertiente de la realidad, lejos de las construcciones ideológicas y los tópicos literarios: la realidad económica. A su vez, dentro de este campo, también hemos seleccionado las fuentes con la intención de que la documentación oficial se enriqueciera con la perspectiva de la privada.

El Archivo Municipal de Sevilla (AMS) dispone de amplios fondos documentales que abarcan desde la Edad Media a la Contemporánea y el conjunto del Reino de Sevilla.⁶⁷ Las noticias festivas y musicales se concentran en la colección del Conde del Águila (sección XI, 92 tomos), en la de Papeles Importantes (sección XIII, 55 tomos), en las Escribanías del Cabildo (secciones III, IV y V), además de las escuetas informaciones que pueden extraerse de las Actas Capitulares

61. Lleó Cañal, Vicente: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1975.

62. Ramos Sosa, Rafael: *Fiestas sevillanas en el Imperio (1500-1550)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1986.

63. Pérez del Campo, Lorenzo y Quintana Toret, Francisco Javier: *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga. Biblioteca popular malagueña, 1985.

64. Moreno Cuadro, Fernando: "Fiestas sevillanas por la canonización de San Andrés Corsino, 1629", *Archivo Hispalense*, 195 (1982), pp. 109-114.

65. Sentaurens, Jean: *Seville et le theatre*. Lille: Atelier National de Reproduction des Theses, 1984.

66. Gutiérrez Cordero, Rosario y Montero Muñoz, María Luisa: "La música en los archivos eclesiásticos y civiles de la ciudad de Sevilla", *Espacio y tiempo, revista de ciencias humanas*, 24 (2010), pp. 163-176.

67. Collantes de Terán Sánchez, Antonio: *Guía del Archivo Municipal de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1977.

de regidores (sección X) y jurados (sección XVII, 15 carpetas). Las fuentes puramente económicas también se puede extraer documentación, como es el caso de los extensos libros de Mayordomazgo (sección XV, 36 libros para los siglos que nos afectan) y los archivos de Contaduría (sección II, 344 carpetas).

El Archivo Histórico Provincial de Sevilla y el Archivo Histórico de la Diputación de Sevilla nos han ofrecido los fondos de los antiguos hospitales de Sevilla, algunos del Antiguo Régimen. En el Archivo Histórico Provincial se conserva lo relativo al Hospital de la Misericordia, y en el de la Diputación el resto de los hospitales. Destaquemos por su interés los expedientes de reducción de los hospitales gremiales del siglo XVI, así como la documentación de los hospitales que se salvaron y desarrollaron con posterioridad, muy en especial el de la Sangre o las Cinco Llagas.⁶⁸

El Archivo Ducal de la Casa de Medinaceli, ubicado en el palacio sevillano denominado Casa de Pilatos, ofrece extensas secciones que describen la administración económica de los grandes territorios sujetos a los duques de Medinaceli. Lamentablemente, adolece de la carencia de un registro seriado de economía propiamente doméstica. Por eso, los datos encontrados pueden antojarse aislados, fuera de contexto.⁶⁹

Las fuentes notariales, que se utilizaban tradicionalmente para localizar documentos excepcionales para la historia de la literatura y el arte, desde los años 60 comenzaron a tratarse de manera serial y cuantitativa para estudios de historia económica y social. En 1982 se celebró el II Coloquio de Metodología Histórica aplicada, sobre las fuentes notariales. En Sevilla han destacado en la profunda exploración del Archivo Histórico Provincial los profesores León Carlos Álvarez Santaló, Antonio García-Baquero, Francisco Núñez Roldán, Jesús Aguado de los Reyes, Muro Orejón, Hernández Díaz, López Martínez... La sección de Protocolos Notariales de dicho archivo sevillano consta de veinticuatro escribanías. Los años más ricos en protocolos son los de la primera mitad del siglo XVII. Sólo algunos oficios y en algunos períodos ofrecen libros abecedarios que ayudan a explorar este fondo documental.⁷⁰ Mención aparte merece el historiador sevillano José Gestoso, cuya colección de documentos custodiados en la Fundación Colombina constituye un filón de información sobre la vida artística en la ciudad, extraída del Archivo de Protocolos.

68. Barriga Guillén, Carmen: *Hospitales y centros benéficos sevillanos: inventario de sus fondos*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1997.

69. González Moreno, Joaquín: *Catálogo general del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1969.

70. Aguado de los Reyes, Jesús: *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1994, pp. 15-18.

2.2. Las fuentes narrativas

La fuente fundamental a través de la cual podemos conocer no sólo el papel que desempeñaba la música en el aparato festivo sino también el concepto y conciencia que se tenía de ella y sus ejecutantes, es el género literario denominado relaciones de sucesos. Las relaciones de honras y solemnidades públicas difundían crónicas de los eventos festivos en libros, o frecuentemente pliegos sueltos, escritos en prosa, a veces en verso y más raramente en forma epistolar, salpicadas de inserciones de sermones y láminas. Las primeras relaciones breves que llegaron a Sevilla fueron las hazañas del emperador narradas por Vasco Díaz Tanco de Frejenal. También comenzaron a hacerse reediciones traducidas de relaciones extranjeras. La gran eclosión de las relaciones de fiestas en la ciudad fue en la segunda década del siglo XVII, por causa del estallido inmaculista.⁷¹

Las relaciones de fiestas son textos breves de tema literario-periodístico de un acontecimiento concreto con una intención de transmisión por medio del proceso editorial. Tenían dos funciones: sustraer con la escritura el evento efímero a la caducidad del tiempo y propagar, dar noticia del espectáculo a quien no había podido gozar de él.⁷² Estos textos recurren a menudo a los lugares comunes y se esfuerzan por describir minuciosamente los detalles del proceso festivo, incluyendo sus preparativos, haciendo gala de una ampulosa retórica. Insistían indefectiblemente en la veracidad de sus afirmaciones. Se trata de fuentes de escasa calidad literaria, con coqueteos con el verso, estereotipos e hipérboles propios de la expresión barroca.⁷³

El estilo apologético es el que culmina las posibilidades panegíricas del género, pues celebra una celebración. La sociedad a la que se dirigen es la de la Contrarreforma, por lo tanto es el germen de la literatura de masas: acrítica, gregaria, para provocar emociones vivas y no meditadas, literatura ya controlada al llegar al público.⁷⁴ Era un exitoso género de consumo que se desechaba fácilmente, escrito por eruditos locales que aspiraban a obtener fama o a conservar

71. García Bernal, José Jaime: “La Memoria del Acontecimiento Festivo: de la “Relación Breve” a la Historia Local en la Sevilla del Barroco”, en *Las Noticias en los Siglos de la Imprenta Manual*. Homenaje a Mercedes Agulló, Henri Ettinghausen, M^a Cruz de Enterría, Giuseppina Ledda, Agustín Redondo y José Simón. La Coruña: Breogan, 2006, pp. 69-84.

72. Ledda, Giuseppina: “Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas”, en García de Enterría, M. C., Ettinghausen, H., Infantes, V., Redondo, A. (eds.): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional*. Alcalá de Henares: Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996, p. 227.

73. Torre Molina, María José de la: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*. Granada: Universidad de Granada, 2004, p. 12.

74. Izquierdo, Juan Carlos: “El luteranismo en las relaciones de sucesos del siglo XVI”, en García de Enterría, M. C., Ettinghausen, H., Infantes, V., Redondo, A. (eds.): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750), actas del primer coloquio internacional*. Alcalá de Henares: Publicaciones de la Sorbona y de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 217-225.

la del acontecimiento.⁷⁵ La imprenta permitió una extensión de la fiesta a través del tiempo y el espacio, aunque bajo una máscara de idealización. Puesto que la propia fiesta era un discurso, la relación es un discurso sobre el discurso, que permite al que la presencié no tanto completar como sobre todo adecuar su memoria de ella a la interpretación oficial.⁷⁶ No se trata de un acta notarial, sino de una recreación imaginativa y culta del evento para poder reparar en los detalles que en el momento pasaron desapercibidos.⁷⁷ Su mayor interés era exaltar y reescribir la historia de la ciudad a través de la narración del acontecimiento solemne, por lo cual introducen muchas claves sobre la misma. Obtenemos en conclusión que si pretenden obtener una rápida difusión al calor de la actualidad y evitar problemas con la censura, son textos que se adaptan con destreza a la retórica y a la visión de la realidad políticamente correctas. Dicho género aplica en alta medida las reglas de la retórica, cuyas bases son enseñar, persuadir, agrandar captando simpatías, y mover al espectador mediante una conmoción psíquica que le haga tomar partido.⁷⁸ Como en la novela española del Siglo de Oro, la retórica atiende preferentemente a una descripción de realidades sensoriales.⁷⁹ Las intenciones de este género literario son netamente propagandísticas, tanto a favor del poder como de la propia identidad ciudadana, como de la corporación o institución glorificada. Dichos textos jamás sugieren disidencias, conflictos ni decadencias.

Hoy se trata de una fuente estimada, no sólo por parte de los historiadores sino muy especialmente de los filólogos, de manera que en torno a ella se articulan fructíferos encuentros y coloquios como los titulados *Las relaciones de sucesos en España*.⁸⁰ Han sido utilizadas para estudiar diversos aspectos no necesariamente implicados en las fiestas, sino referentes a la mentalidad y la sociedad.⁸¹ El contenido narrativo de estas relaciones puede abarcar la fase previa a

75. Escalera Pérez, Dolores Reyes: *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza: siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga, 1994, pp. 17-21.

76. Álvarez Santaló, León Carlos: "Mensaje festivo y estética desgarrada...", p. 18. Álvarez Santaló, León Carlos: "La fiesta barroca contada: una demostración retórica consciente", en Peña Díaz, Manuel, Ruiz Pérez, Pedro y Solana Pujalte, Julián (coords.): *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001, pp. 47-84.

77. García Bernal, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 579.

78. Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria*. Versión española de Pérez Riesco, José. Madrid: Gredos, 1966, pp. 228-231.

79. López Grigera, Luisa: *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, p. 142.

80. García de Enterría, M. C., Ettinghausen, H., Infantes, V., Redondo, A. (eds.): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional*. Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne y Universidad de Alcalá, 1996.

81. López Poza, Sagrario: "Relaciones festivas segovianas en el reinado de los Austrias", en García de Enterría, M. C., Ettinghausen, H., Infantes, V., Redondo, A. (eds.): *Las relaciones de*

la celebración, la fiesta misma y la fase posterior, reflejando las transformaciones cronológicas sobre el arte de concebir y llevar a cabo una fiesta.⁸²

Los musicólogos comienzan a reparar en las relaciones de fiestas poco a poco.⁸³ Desdeñaron durante mucho tiempo este tipo de fuentes hasta que a partir de los años 60 se ha comenzado a contemplar la musicología como parte de la Historia cultural, a la que interesan las prácticas musicales y también lo que éstas significaron para la sociedad.⁸⁴ A pesar de que la música no es el objeto de estas fuentes narrativas, tan ricas menas ayudan a aclarar muchos conceptos.

El amplio muestrario de ejemplos que ha sido empleado para este trabajo ha sido localizado en la Fundación Colombina (que dispone de las bibliotecas Capitulular y Colombina y la biblioteca diocesana, además de la colección Gestoso), en la Biblioteca Central de la Universidad de Sevilla (heredera de los conventos sevillanos del Antiguo Régimen), en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia que custodia su fondo propio y varias donaciones particulares, en la Biblioteca Nacional, en la Real Biblioteca, así como en la Academia de la Historia.

Llegados a este punto, es preciso destacar que cierta parte de estas fuentes narrativas, no sólo las relativas a las fiestas sino también las obras historiográficas renacentistas y barrocas sobre Sevilla han sido editadas en la actualidad y con frecuencia comentadas en series de publicaciones clásicas como la Biblioteca de Temas Sevillanos editada por el Ayuntamiento, los facsímiles que publica el Colegio Oficial Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, etc. También del género historiográfico clásico (crónicas, historias locales, avisos, anales) pueden obtenerse, siempre a través de una perspectiva cautelosa e interrogativa, datos sobre el universo sonoro del Antiguo Régimen. Este tipo de fuentes se encuentra en las bibliotecas Capitulular y Colombina y en la de la Universidad de Sevilla, fundamentalmente.

Por último, actualmente es preciso citar la información que se puede obtener en la red. Aunque éste es un mundo en continua transformación y actualización, y su exploración no siempre resulta fácil ni exhaustiva, merece la pena citar algunos catálogos, bases de datos e incluso bibliotecas volcados en Internet. Para este trabajo hemos consultado las páginas web del Catálogo Colectivo del Patrimonio

sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional. Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne y Universidad de Alcalá, 1996, pp. 239-252.

82. Díez Borque, José María: "Los textos de la fiesta: "ritualizaciones" celebrativas de la relación del juego de cañas", en Córdoba, Pierre y Etienvre, Jean-Pierre (eds.): *La fiesta, la ceremonia, el rito.* Granada: Casa de Velázquez y Universidad de Granada, 1990, pp. 181-193.

83. Bowles, Edmund A.: "Music in court festivals of state: festival books as sources for performance practices", *Early Music*, 28 (2000), pp. 421-444.

84. Carreras, Juan José: "El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570", en Checa Cremades, Fernando (dir.): *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento.* Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 251.

Bibliográfico Español, la de la Biblioteca Nacional de España, la del Instituto Cervantes, la de la Real Biblioteca, la de la Real Academia de la Historia, la de la Biblioteca Virtual de Andalucía...⁸⁵

El estudio de la música y el mundo sonoro en la Edad Moderna obliga a abordar fuentes muy variadas que casi nunca son estrictamente musicales ni, en ocasiones, pretendieron ofrecer ninguna información sobre la música. Tal es el caso de la novela. Aunque nos plantea el reto de deslindar el reflejo de las costumbres reales de la época de las fantasías del autor, nos permite conocer diversos aspectos de la vida musical en ámbito profano.⁸⁶ El género picaresco se revela el más útil, puesto que su reflejo de la realidad tiene más visos de ser fidedigno, aunque tratándose siempre con recelo. Cervantes, Mateo Alemán y Vicente Espinel son los novelistas más consultados con objetivos historiográficos.

Conclusiones

Todas las fuentes que se han mencionado, complementándose en su disparidad y carencias, coadyuvan a la construcción de este estudio. Todo lo dicho se inserta dentro de la línea de trabajo que persigue la contextualización de la música. Nada hay más lejano e inerte que una obra arrancada intelectualmente de su cuna, del lecho de cultivo que la engendró, la vio nacer y, lo más importante, le otorgó su razón para existir. No podemos olvidar jamás que la música no es una realidad en sí misma sino que se lo debe todo a las personas. Es un elemento cultural tras el cual late la vida de una sociedad profundamente compleja.⁸⁷ La música existe para ser interpretada y oída, no como sonidos dentro de la cabeza del creador ni como signos en un papel, sino como verdadero sonido físico, hecho por y para aquellos que desean obtener una satisfacción de la música. Ésta es hija de su sociedad.⁸⁸ Es aconsejable evitar caer en la ingenuidad de pensar que la Musicología urbana, o más concretamente este estudio, están únicamente orientados a una comprensión más fundada y humana del fenómeno musical y sus productos conservados. No debemos olvidar que, principalmente, sucede a la inversa:

85. <<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>>; <<http://www.cervantesvirtual.com/>>; <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/>>; <<http://www.bne.es/>>; <<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/>>; <<http://www.rah.es/biblioteca.htm>>;

86. Sanhuesa Fonseca, María: “Ambientes musicales en la novela cortesana del siglo XVII”, en Virgili, María Antonia, Vega García-Luengos, Germán y Caballero Fernández-Rufete, Carmelo (eds.): *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997, p. 467.

87. Lo dicho sobre la música es aplicable del mismo modo al concepto de fiesta. Álvarez Santaló, León Carlos: “La fiesta barroca contada...”, p. 49.

88. Raynor, Henry: *Una historia social de la música: desde la Edad Media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

la música contribuye a conformar una pintura más aproximada y vívida de los semejantes que nos contemplan al otro lado del espejo de los restos materiales. Únicamente los siglos nos separan, nos impiden reflejarnos en ellos. Si la música establece un vínculo, por débil y fugaz que sea, entre ellos y nosotros, siempre merecerá la pena convertirla en un, aunque escurridizo, apasionante objeto de estudio.

1. Perfil social de los músicos

El perfil social del músico resulta difícil de definir porque presenta una gran diversificación. Hay que reconocer que los músicos y demás oficios relacionados con la música no demostraron un gran sentido corporativo y por tanto no se pueden adscribir a un solo grupo social. Empero, se puede trazar una semblanza esquemática de sus características comunes, o al menos las de un número significativo de ellos, en lo que se refiere a su vida privada y sus relaciones entre sí.

1. Orígenes sociales

Se sabe que en el Antiguo Régimen los oficios se transmitían de padres a hijos. A juzgar por las fuentes, entre ellos estaba el de músico (de tíos a sobrinos por su estado célibe en cierto sector de las catedrales). Lo más habitual era que los hijos de músicos heredaran el oficio familiar. Esto sucedía en muchas familias en las que el sustento dependía del ejercicio de la música como un medio de vida. Todos querían colocar a sus hijos en una institución económicamente estable que les diese manutención y educación a una temprana edad. De ahí las estrategias familiares entre músicos y la creación de redes personales orientadas a ello. Los parientes de músicos o quienes vivían en familias de músicos recibían educación musical previa que les facilitaba la superación de la habitual prueba de ingreso en una capilla musical.⁸⁹ Era frecuente que los hermanos menores siguieran el mismo camino profesional que los mayores. Éste es el caso, por citar un ejemplo célebre, del organista Francisco de Peraza. En palabras de su biógrafo Francisco Pacheco,

89. Marín, Miguel Ángel: "Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII", en Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 115-144.

“vinieron a esta ciudad sus padres desde Valencia, donde vivían en servicio del Duque de Calabria; eran músicos ambos, i el padre gran chirimía. Criáronse en esta ciudad él i sus hermanos, i todos fueron famosos en la música, en diferentes instrumentos, dedicados al culto divino”.⁹⁰

La documentación revela que las redes familiares entre músicos se tejían mediante matrimonios. Los ministriles se solían casar con hijas de otros ministriles. El primer caso del que tenemos constancia es el de Luis Albánchez, el cual fue recibido en la catedral como ministril en 1580 cuando se instaló en Sevilla y se hubo casado con la hija de Gaspar de Cuevas, sacabuche contralto titular de la capilla desde antes de 1561:

“Por auto del cabildo fecho a 12 de octubre de 1580 nombró el cabildo por ministril desta santa yglesia a Luis Almánchez con salario de 60.000 e 48 fanegas de trigo cada año y que se le pague el salario desde que salió de plazencia y quando se oviere casado e velado con la hija de Gaspar de Cuevas ministril y juró que avía salido a Plazencia a 17 de septiembre”.⁹¹

Al año siguiente, su suegro ya no aparece en la nómina de la catedral, luego se puede decir que Luis de Albánchez heredó literalmente su puesto. Desposó a su hija en el mismo año en que Gaspar de las Cuevas murió, en 1580. Isabel de las Cuevas fue dotada por su madre viuda, María de Lara.⁹² Asimismo, se tiene constancia documental de que María de Rojas, la mujer del ministril Alonso Machuca, era hija del ministril Juan de Rojas, ambos servidores de la catedral de Sevilla.⁹³ Mariana de Nabeda se casó con el ministril Luis de Albánchez,⁹⁴ y es harto probable que la primera fuera hija de Juana de Nabeda y Mateo Jiménez Zarzo, ministril catedralicio, mientras que Luis de Albánchez debe de ser hijo de Francisco Cano Albánchez y nieto de Luis de Albánchez, ambos ministriles. Mateo Jiménez logró suceder a Juan de Medina al frente de los ministriles de la catedral y la Ciudad gracias a su matrimonio con la hija y heredera de éste, Cipriana de Medina.⁹⁵ Como se puede observar, este fenómeno se repite en todas las generaciones: 1580, 1607, 1629, 1655. Evidentemente, se trata de una costumbre bien asentada entre los ministriles más destacados de la catedral. Los Medina, los Machuca, los Albánchez y Jiménez Zarzo fueron todos ministriles veteranos y reputados con larga carrera al servicio del cabildo eclesiástico sevillano.

90. Pacheco, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla: s/e, 1599. Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985, p. 331.

91. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sec. IV, Fábrica, libro 323, fol. 105.

92. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPdS), Protocolos Notariales de Sevilla (PNS), oficio 1, leg. 153, libro 3º de 1580, 29 de octubre de 1580, fol. 650.

93. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 44, fol. 10, 29 de marzo de 1607.

94. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 455, libro 2º de 1629, 14 de mayo de 1629, fol. 708.

95. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. XV, Mayordomazgo, tomo 31, lib. H-3206, 19 de octubre de 1655.

Entre los ministriles, la endogamia debía de ser total a juzgar por los apellidos, que no obstante no nos dan una idea completa de la formación de las dinastías. Destaquemos el aparente parentesco entre los siguientes individuos. Las fechas que se mencionan no son las de nacimiento y muerte, sino las de aparición en la documentación como profesionales.

- El ministril Juan de Arroyo (1560-1610), el chirimía tiple Francisco Criado del Arroyo (1580, 21 años de edad), el ministril Andrés de Arroyo (1608-1609). De acuerdo con las referencias cronológicas, se podría establecer una filiación entre estas tres generaciones. El primero fue ministril en la catedral de Granada, pero los otros trabajaron como ministriles extravagantes en Sevilla.

- El bajonista Luis de Albánchez (1580-1606) y su hijo el ministril Francisco Cano Albánchez (1606-1633), quien heredó su plaza. Ambos fueron ministriles en la catedral de Sevilla. Probablemente también pertenezca a la saga, aunque no sabemos que fuera ministril, un Luis Albánchez más joven, casado con Marina de Nabeda, la posible hija del ministril Mateo Jiménez Zarzo.

- Los ministriles Leonisio Castro (1600-1601), Juan de Castro (1612-1620) y Juan Tristam de Castro (1612). Los dos últimos formaron una copia juntos y ambos eran mayores de edad en 1612.

- Los dos ministriles Francisco de Chaves (1584) y Cristóbal de Chaves (1589).

- Los ministriles extravagantes Francisco Gamero (1584) y Francisco Muñoz Gamero (1580).

- Los dos ministriles homónimos llamados Alonso Gutiérrez, uno ágrafo y el otro no (1612 y 1617), Antonio Gutiérrez (1612-1638), Jerónimo Gutiérrez (1615-1618) y otro ministril llamado Mateo Gutiérrez (1629). Dada la profusión del apellido Gutiérrez, resulta demasiado arriesgado afirmar que estos cinco ministriles contemporáneos y extravagantes pudieran ser parientes.

- Los ministriles Diego López de Morales (1565-1606) y Juan Bautista de Morales (1571-1590), hermanos. Ambos trabajaron para el cabildo eclesiástico sevillano.

- Los ministriles Benito Luis (1621) y Domingo Luis (1621-1629), ambos ministriles extravagantes. A juzgar por la cronología, pudieron ser hermanos.

- Los dos ministriles cornetistas llamados Alonso Machuca, padre (1597-1616) e hijo (1616-1649).

- Los ministriles Jerónimo de Medina (1580-1617), sus hijos Juan de Medina (1583-1634) y Gaspar de Medina (1585), Esteban de Medina (1612-1617). Mientras que los dos primeros fueron ministriles muy prestigiosos de la catedral, el tercero únicamente fue extravagante. Si estaba vinculado a ellos, Esteban tuvo que presentar algún problema grave para que no le consiguieran un puesto al servicio de uno u otro cabildo.

- El cantor Alonso de Ortega (1607-1652) y su hijo el ministril Diego de Ortega (1614-1633), ambos músicos de la catedral.

- Los ministriles Alonso de Palacios (1600-1601) y Gabriel de Palacios (1615-1638). Podrían haber sido padre e hijo. Los dos fueron ministriles extravagantes.

- Los ministriles Jerónimo Gutiérrez de Paz (1612-1620) y Juan de Paz (1615-1624). El primero trabajó para la capilla del Salvador y el segundo parece ser extravagante.

- Los ministriles Francisco Prieto y Juan Prieto (1590), citados conjuntamente y de la misma especialidad, cornetistas. Fueron contratados conjuntamente por la catedral de Cádiz.

- Los ministriles Jerónimo (1606-1630) y su hijo Juan de Quesada (1616-1624). El uno trabajó en la catedral de Sevilla y el otro en la de Jaén, no sin antes debutar como extravagante a instancias de su padre.

- Los ministriles Juan Bautista de Ribera (1618-1625) y su hijo Tomás de Ribera (1621). Ambos fueron ministriles extravagantes.

- Los ministriles Juan de Rojas (1563-1629) y Cristóbal Rojas (1621-1624). Juan no debió de ser el padre de Cristóbal, cuando éste tenía como tutor al ministril Juan de Medina en 1621. Juan de Rojas fue ministril del cabildo eclesiástico sevillano; Cristóbal fue extravagante.

- Los ministriles Francisco de Santa María (1610) y Juan de Santa María (1609-1641), ambos extravagantes.

- Los ministriles Antonio de Silva (1620) y Duarte de Silva (1621-1638). Pese a ser contemporáneos, no parece que fueran hermanos, porque quien actuó como fiador de Duarte en su contrato de aprendizaje fue su hermano boticario Diego.

- Los ministriles Julián de Torres (1612-1650), Luis de la Torre (1621-1629) y Miguel de Torres (1612). Estos ministriles pudieron ser hermanos o no, pero no parece que pertenezcan a generaciones diferentes, puesto que en 1612 Miguel tenía tan sólo 22 años, mientras que Luis en 1621 ya era mayor de edad. El primero fue ministril de la catedral de Sevilla, y el resto fueron extravagantes.

Como se puede observar, si las filiaciones propuestas se corresponden con la realidad, entonces la transmisión familiar del oficio no depende de las posibilidades de heredar una plaza en una capilla estable: los ministriles que trabajaron de manera independiente también parecen tener parientes ministriles. Asimismo salta a la vista que el fenómeno afecta mayoritariamente a los instrumentistas. Si los cantores, organistas y maestros de capilla también tuvieron familiares músicos, al menos no es frecuente que coincidan en la misma institución. Los apellidos recurrentes aparecen entre los ministriles, no entre otro tipo de músicos.

En el peor de los casos, cuando no se emparentaban con sus congéneres, los músicos solían entablar relaciones familiares con personas del círculo institucional en el cual trabajan: personal de la catedral, funcionarios del cabildo municipal, artesanos de instrumentos, etc. Por ejemplo, el ministril Francisco Papero fue propuesto como portero de vara del Cabildo por su cuñado Esteban de Celaya cuando éste quiso dimitir cediéndole el puesto en 1610:

“Esteban de Celaya guía e portero de bara desta ciudad de Sevilla digo que por asuntos que tengo no puedo acudir al exercicio del dicho mi oficio por tanto yo lo renuncio dexo y en manos de vuestra señoría para que provea y haga merced dél a Francisco Papero ministril mi cuñado que es ábil y suficiente para usar del dicho oficio y concurren en él las calidades que deben para ser admitido y si no fuese servido de le hacer la dicha merced o fecha por alguna causa no fuere resevido yo lo retengo en my para lo usar e executar yo mismo (...)”.⁹⁶

El ministril Fernando de Bocanegra era hijo del portero de vara del cabildo municipal, y tal vez en virtud de esta conexión con los poderes municipales escogió el joven su oficio. No tenemos noticias de que nunca trabajara como ministril para el cabildo, pero sí para la flota de Indias.⁹⁷ Agustina de Vega, la mujer del ministril Jerónimo de Medina, fue heredera de su madre Juana Bautista de Vega conjuntamente con Rafaela de Vega, quien se casó con el jurado Francisco de Setina. Por lo tanto, el ministril estaba emparentado con él a través de su familia política.⁹⁸ Por su parte, en un ejemplo muy temprano, el ministril Diego López se casó en 1569 con Ana de Padilla, la doncella de doña María de Guzmán, hija de un regidor de Sevilla. La dote que la novia recibió procedía de las arcas de la ilustre casa nobiliaria.⁹⁹

Aunque lo habitual es la herencia del oficio, no faltan los casos en los que los padres músicos prefieren que sus hijos aprendan una profesión más estable y reputada. El ejemplo más temprano que tenemos es el de Iaufridus de Cunagal, *sonator instrumentorum*, quien en 1427 en Barcelona, pone a su hijo Juan al servicio de una señora que le enseñe el oficio de tejedor.¹⁰⁰ En 1656 José Bordons, el hijo de un maestro organero, se obliga a aprender el oficio de sastre con 16 años.¹⁰¹ Volviendo a Sevilla, el ministril Jerónimo de Medina obligó a Diego de Lara, de quien era curador *ad litem* en 1570, como aprendiz de gorrero,¹⁰² y de la misma manera el ministril Diego López puso al menor Andrés García a aprender oficio de guadamecilero en 1574.¹⁰³ En 1598, el organista Juan Bautista de Vitoria concertó a su hijo Juan Bautista como aprendiz del coletero Amador Núñez durante seis años.¹⁰⁴

Los ejemplos que hemos encontrado se refieren al siglo XVI, lo cual puede apuntar al hecho de que la profesión del músico adquiriera mayor estabilidad

96. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 290, libro 4º de 1610, 30 de marzo de 1610, fol. 886.

97. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 408, libro 6º de 1621, 14 de octubre de 1621, fol. 580.

98. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1175, libro 1º de 1615, 5 de mayo de 1615, fol. 304.

99. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 119, libro 2º de 1569, 22 de mayo de 1569, fols. 286r-289r.

100. Madurell, José M.ª: “Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)”, *Anuario musical*, 5 (1950), p. 201.

101. Madurell, José M.ª: “Documentos para la Historia de...”, p. 225.

102. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1565, 20 de febrero de 1570, fol. 747.

103. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1572, 8 de enero de 1574, fol. 183.

104. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12588, libro 6º de 1598, 9 de octubre de 1624, fol. 1267.

económica, proyección profesional o prestigio social en el siglo XVII. Al fin y al cabo, el siglo XVI representó la inserción de los ministriles en el aparato estable de representación política y social, que como veremos más adelante se demuestra en la incorporación de los instrumentistas en las plantillas fijas catedralicia y concejil. Se trataba de un fenómeno en crecimiento y el mercado de trabajo para los músicos no acabaría de consolidarse hasta la centuria siguiente. Desde nuestro punto de vista, era una época de oportunidades y no de exclusión de candidatos, pero de todas formas, estas muestras también pueden responder a hijos segundones (o carentes de habilidad musical) a los que no les correspondía heredar el oficio paterno.

En 1624 en Sevilla, Cristóbal de Aguilar, que había sido atambor mayor de Sevilla, puso a servir a su hijo Cristóbal de doce años a un maestro guarnicionero llamado Tomás Suárez, quien debía enseñarle su oficio en cinco años.¹⁰⁵ Luis de Aguilar, pariente de Cristóbal de Aguilar (probablemente su padre) había sido también atambor mayor de Sevilla en 1601, por lo tanto legó el oficio a su hijo. Cristóbal quiso que su hijo se convirtiese en guarnicionero por tres posibles razones: porque quería que tuviese un oficio más estable y apreciado socialmente que el de sus antepasados, o bien porque Cristóbal ya tenía otro hijo que iba a sucederle como atambor, o simplemente porque el de atambor no era un oficio a tiempo completo y por lo tanto no estaba reñido con la formación de un artesano. De hecho, tenemos sospechas de que este Cristóbal de Aguilar, atambor, también era constructor de cajas de guerra de profesión. No podemos estar seguros de que se trata del mismo individuo porque el suyo es un nombre muy común y no sabía firmar, pero en 1619 aparece en la documentación como tal artesano. El oficio de guarnicionero no se encontraba muy lejos del de constructor de cajas, si tenemos en cuenta la proximidad que guarda con los tambores y cajas.¹⁰⁶

En cambio, hay casos contrarios, en los que los músicos nacen de unos padres que no tienen relación con la música. No se conoce mucho sobre los orígenes de Francisco Guerrero, pero se sabe que su padre, Gonzalo Sánchez Guerrero, era pintor. Vivían de manera acomodada, en la collación de San Isidoro donde poseían varias casas. Su hermano mayor Pedro también era músico profesional en Italia, 8 años mayor. Probablemente fue él quien encauzó a su hermano menor. Se conservan de él 6 motetes, con texto religioso y profano, 9 sonetos y un madrigal transcritos en tablatura para vihuela.¹⁰⁷ Por su parte, Juan de Anchieta, compositor de música sacra, capellán y cantor de los Reyes Católicos y maestro de capilla del príncipe don Juan, nació en el seno de una familia noble vasca. En el otro

105. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1213, libro 1º de 1624, 7 de mayo de 1624, fol. 1019.

106. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10932, libro 2º de 1619, 23 de abril de 1619, fol. 417.

107. González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000, p. 56.

extremo, Juan de la Encina, uno de los autores del Cancionero de Palacio, nació como hijo de zapatero pero supo abrirse camino con rapidez en el mundo de la corte y llegó a ser maestro de ceremonias en el palacio del duque de Alba. Con 16 años se incorporó a la catedral como mozo de coro, y además estudió en la Universidad de Salamanca, graduándose en derecho y ordenándose de menores. Quiso ser maestro de coro en la catedral de Salamanca, pero puesto que fracasó se acomodó en la corte del papa Alejandro VI.¹⁰⁸ Diego de Pontac, maestro de capilla de varias catedrales de la primera mitad del siglo XVII, tenía familiares eclesiásticos, pero ninguno músico. Descendía de hidalgos e infanzones, mayordomos de Huesca y familiares del Santo Oficio.¹⁰⁹

Pero no es necesario hablar de grandes genios de la música. Entre los más insignificantes también hay muestras. En Guadalajara en 1531, el bachiller Gonzalo Muñoz, clérigo teniente del área de Chiloeches, encomienda a su sobrino a un ministril para que le enseñe su oficio.¹¹⁰ Sin tener que salir de Sevilla, podemos citar a Bernardo de Çaona, quien fue obligado por su padre, el barbero Juan de Çaona, como aprendiz de ministril en 1615 durante cinco años, cuando contaba con diez. El barbero debía pagar 50 ducados (18.750 maravedís) en dos años, el discípulo debía recuperar al final del período todo el tiempo perdido durante su servicio, y Juan de Castro, ministril de la colegiata, debía enseñarle a tocar todos los instrumentos inherentes al oficio de manera que pudiera ejercer como oficial al cabo del lustro, además de regalarle un terno completo.¹¹¹ El cantor Francisco López Barrasa era hijo de un sastre,¹¹² y también lo fue Lázaro de Sabiote, aprendiz de ministril en 1621. No obstante, es probable que su padre, Pedro Fernández, tuviera alguna relación con los ministriles puesto que uno de sus testigos de conocimiento, Tomás de Ribera, vecino de Sevilla en la collación de San Andrés, era uno de ellos.¹¹³ Juan Bautista, cantor tiple, a los 16 años fue admitido en la capilla de la colegial de San Salvador de Sevilla en 1617, con permiso de su padre, Juan Solano, un tejedor de tocas.¹¹⁴ Duarte de Silva, aprendiz de ministril con Damián de Tejada, era hermano de un boticario, Diego Gómez de Silva.¹¹⁵

108. Reese, Gustav: *La música en el Renacimiento, volumen 2*. Madrid: Alianza Música, 1988, p. 50.

109. Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994, p. 187.

110. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPdG), leg. 10, fol. 147v-149v. Fuente: Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad. Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*. Iowa: University of Illinois, 2001, p. 627.

111. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 345, libro 9º de 1615, 14 de septiembre de 1615, fol. 922.

112. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 11008, libro 1º de 1638, 8 de febrero de 1638, fol. 326.

113. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 405, libro 2º de 1621, 27 de abril de 1615, fol. 421.

114. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2493, libro 1º de 1617, 6 de febrero de 1617, fol. 561.

115. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10946, libro 5º de 1621, 1 de noviembre de 1621, fol. 394.

Todas las muestras que hemos obtenido de este fenómeno corresponden al siglo XVII, lo cual quizá sea significativo de lo que antes apuntábamos: es posible que si durante el siglo XVI algunos padres músicos no legaran su oficio a sus hijos, en el siglo XVII dominaba el efecto contrario: padres procedentes de otras profesiones alentaban a sus hijos a formarse como músicos, puesto que la música se habría convertido en un oficio respetable o con garantías económicas, sociales y de estabilidad. No era frecuente que alguien procedente de una familia de oficio no musical se aventurara a escoger una profesión tan poco valorada socialmente, pero también hay que tener en cuenta que las habilidades musicales permitían entrar en contacto con personajes y círculos privilegiados, y los *castrati* en los siglos XVII y XVIII fueron el mejor ejemplo de ello.¹¹⁶

El oficio de músico no estaba vedado para ningún hombre, fuera cual fuera su origen social: precisamente convertirse en seise era una buena manera de dejar de depender de los progenitores en caso de pobreza. Para ser seise se pedía el requisito de la voz de buena calidad, pero para ser mozo de coro, y por ende acceder al aprendizaje de un instrumento, ni siquiera era necesario cantar especialmente bien. El único denominador común de todos los músicos es su ámbito urbano: las capillas sólo existían en catedrales y colegiatas importantes. Sin embargo, podían ser reclutados desde cualquier parte donde su talento destacase. Los maestros de capilla eran enviados por los cabildos para que hicieran viajes a lo largo de la península, siguiendo los rumores sobre voces infantiles prodigiosas.

El caso extremo es el de una figura que asociamos, influidos por la literatura, con la mayor miseria y abandono social: los ciegos. En la Edad Moderna en España encontramos ciegos que fueron grandes organistas e incluso teóricos: Félix Antonio de Cabezón (1510-1566),¹¹⁷ Francisco Salinas (1512-1590),¹¹⁸ Miguel de Fuenllana (1517-1600),¹¹⁹ Pablo Bruna (1611-1679),¹²⁰ Juan Bautista José Cabanilles

116. Carter, Tim y Butt, John (eds.): *The Cambridge History of Seventeenth-century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 83.

117. Montoro Martínez, Jesús: *Los ciegos en la Historia*. Vol. 2. Madrid: ONCE, 1992, pp. 238-246. Alonso, Maurino: *El organista ciego de Felipe II*. Madrid: El autor, 1977. Kastner, Macario Santiago: *Antonio y Hernando de Cabezón*. Burgos: Dosssoles, 2000. Vega Cernuda, Daniel S.: "La música de Antonio de Cabezón y el repertorio organístico europeo de la época", *Nasarre*, Vol. 18, Nº 1-2, 2002, pp. 41-60. Ruíz Tarazona, Andrés: "Antonio de Cabezón, medio milenio", *Scherzo: Revista de música*, 253 (2010), pp. 106-113.

118. Otaola, Paloma: *El humanismo musical en Francisco de Salinas*. S/I: Newbook, 1997. Montoro Martínez, Jesús: *Los ciegos en la Historia...*, pp. 246-252.

119. Montoro Martínez, Jesús: *Los ciegos en la Historia...*, pp. 252-258.

120. *Ibidem*, pp. 261-262. Cea Galán, Andrés: "Pablo Bruna según Fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII", *Nasarre*, 16, 1 (2000), pp. 9-34.

(1644-1712)¹²¹ y Pablo Nasarre (1655-1730).¹²² Para los invidentes, parece que la música fue una salida profesional a tener en cuenta. No es de extrañar que se les diese una educación musical, puesto que la propia patrona de la música, Santa Cecilia, era ciega. Los intelectuales Eiximenis y Juan Vives abogaron por la música como profesión para los invidentes.¹²³ Se encuentran ejemplos en la Historia de la Música española procedentes del siglo XVI tanto como del XVII.

Al margen de la figura del romancero ciego que la literatura ha retratado, hay un número significativo de ciegos que entraron a formar parte de la élite de músicos. Desde el siglo XV tenemos noticias de instrumentistas ciegos solistas de laúd y cítara al servicio de los reyes y grandes señores.¹²⁴ Aunque algunos de ellos fueron compositores y teóricos y tocaban la mayor parte de los instrumentos de cámara y polifónicos (arpa, laúd, vihuela, guitarra, zanfoña), la mayoría era organista eclesiástico de profesión. Tal vez se les asignara este instrumento a los jóvenes aprendices ciegos porque no exigía ningún desplazamiento, sino que se podía tocar de forma sedentaria, en una banqueta fija. La acústica de la iglesia les resultaría familiar y les ayudaría a afinar su sentido del oído. Encontramos casos de organistas ciegos por todas partes. Por ejemplo, Juan Bautista era organista en el convento de la Merced de Madrid en 1606. No obstante, su mujer murió en la miseria, sin nada que legar en un testamento.¹²⁵ Los más conocidos son las grandes figuras nacionales, como Francisco de Salinas, Miguel de Fuentellana, Pablo Bruna y Antonio de Cabezón.¹²⁶ Entre los ciegos organistas también están Andrés Peis y su discípulo Juan Cabanilles, de la catedral de Valencia en el siglo XVII.¹²⁷

Las hijas de los ministriles también se formaban como músicos, pero la mayoría profesaba para poder ejercer su oficio. Su educación musical les eximía de pagar dote en el convento, de manera que constituía una salida clásica para las hijas de los ministriles que frecuentemente recibían permiso para ir a la ceremonia del velo. El fenómeno es recurrente en las actas de cabildo eclesiástico de Sevilla desde 1580 hasta 1668, y hemos de tener en cuenta que aquí sólo vienen recogidos los casos en los que el padre o tutor solicitaba un permiso. Por falta de fuentes,

121. Montoro Martínez, Jesús: *Los ciegos en la Historia...*, pp. 264-267. Llorens Cisteró, José M.ª: *Joan Baptista Cabanilles: músico valenciano universal*. Valencia: Associació Cabanilles de Amigos del Organo, 1981. Mas i Bonet, Josep María: "Juan Cabanilles, músico europeo", *Nasarre*, 22, 1 (2006), pp. 385-392.

122. Montoro Martínez, Jesús: *Los ciegos en la Historia...*, pp. 267-270.

123. Ramos López, Pilar: "Music practice and idleness: a moral controversy in Renaissance Spain", *Acta Musicológica*, 81, 2 (2009), pp. 255-274.

124. Gómez Muntané, Maricarmen: "Some precursors of the Spanish lute school", *Early Music*, 20 (1992), pp. 583-594.

125. Agulló y Cobo, Mercedes: "Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (Continuación)", *Anuario musical*, 25 (1970), pp. 105-124.

126. Rubio, Samuel: *Historia de la Música española. Volumen 2: desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 1983, pp. 220-240.

127. Montoro Martínez, Jesús: *Los ciegos en la Historia...*, pp. 175-232.

no es posible ponderar la amplitud del fenómeno entre los ministriles extravagantes. Entre los nombres que conocemos cabe citar a Gaspar de las Cuevas,¹²⁸ Diego López aunque en su caso era un chico,¹²⁹ Gerónimo de Quesada,¹³⁰ Julián de Torres,¹³¹ Juan de Biedma,¹³² Juan de la Peña,¹³³ Pedro Peña aunque eran sus dos hermanas y el cabildo les concedió 500 reales (17.000 maravedíes) de ayuda de costa,¹³⁴ Manuel Bravo,¹³⁵ Juan Sanz con dos sobrinas,¹³⁶ etc. No obstante, no todas seguían este camino ni recibían educación musical. Constanza de la Barrera, hija del ministril Agustín de la Barrera y de Francisca de Rodas, fue obligada como criada del batihoja Pedro Rodríguez en 1580, por siete años con un salario anual de 7.000 maravedíes.¹³⁷ María, menor de edad pupila del atambor Luis de Aguilar, fue destinada a aprender el oficio de tejedora de seda en 1601.¹³⁸

Muchos de los músicos que ejercían su oficio en Sevilla no eran oriundos de la ciudad, ni siquiera de sus inmediaciones, sino que provenían de las más diversas partes de España, ya seleccionados en virtud de sus dotes musicales, ya atraídos por las posibilidades de negocio de la gran metrópoli. Esta realidad se atisba en las menciones a los viajes a la hora de incorporarse a su puesto de trabajo, y en la documentación notarial. Sus familiares permanecían en sus lugares de origen y aprovechaban su presencia en Sevilla para llevar a cabo actividades económicas a través de su mediación. Por ejemplo, el ministril triple de la catedral Diego de Andrada, en voz de su tío Francisco de Flandes, vecino de Lucena, arrendaba una casa a Hernando del Hoyo durante un año por 26 ducados (9.750 maravedíes) en 1570.¹³⁹ El sevillano Gaspar Caro cedió sus poderes a Juan de Quesada, ministril de la catedral de Jaén, para que resolviera sus asuntos en dicha ciudad, en 1624.¹⁴⁰ Paralelamente, en 1629 el sevillano Andrés de Montoya otorgaba poder al ministril Blas Muñoz de Montoya y a Francisco de Matamoros, vecinos de Antequera, para que cobraran a Francisco de Rojas, mercader antequerano, una deuda de 500 ducados que éste tenía con él.¹⁴¹

De estos orígenes sociales tan variados que han sido esbozados dependería la educación que recibirían en su infancia los que iban a convertirse en músicos,

128. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 32a, fol. 41, 12 de octubre de 1580.

129. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 42, fol. 71v, 25 de mayo de 1601.

130. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 50, fol. 18v, 22 de abril de 1619.

131. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 52, fol. 64v, 23 de diciembre de 1624.

132. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 53, fol. 33, 11 de mayo de 1626.

133. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 59, fol. 54, 27 de mayo de 1648.

134. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 61, fol. 60v, 3 de noviembre de 1651.

135. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 61, fol. 48v, 18 de septiembre de 1652.

136. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 69, fol. 37v, 18 de julio de 1668.

137. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12457, libro 1º de 1580, 26 de enero de 1580, fol. 677.

138. AHPdS, PNS, oficio 7, leg. 4998, libro 1º de 1601, 26 de septiembre de 1601, s/fol.

139. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 121, libro 1º de 1570, 5 de febrero de 1570, fol. 495.

140. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 425, libro 2º de 1624, 4 de marzo de 1624, fol. 108.

141. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 454, libro 1º de 1629, 15 de enero de 1629, fol. 63.

la cual encontramos reflejada en muchos aspectos en los músicos adultos. Como enseguida veremos, podrán tener diversas procedencias y diferentes sistemas de aprendizaje, pero de alguna manera el oficio musical acabará por unificar su nivel cultural.

2. Alfabetización

Los historiadores de la cultura escrita dan fe de cuán difícil es obtener información fidedigna de cuáles son las competencias de los sevillanos de la Edad Moderna en lectoescritura, que no deben presuponerse en ningún individuo.¹⁴² Los registros notariales nos ofrecen una fuente que, aunque espontánea, nos limita a saber quién sabía firmar y con qué soltura. Naturalmente, esto no nos garantiza en modo alguno que no se tratara de analfabetos funcionales, pero al menos nos permite establecer un primer punto de referencia. La firma podía llegar a ser el único uso que se hiciera de la escritura, denotando un estadio intermedio de semialfabetismo. Había quien firmaba copiando un modelo, y otros que componían una firma en base a signos no alfabéticos, pero no son casos frecuentes.¹⁴³

Entre los músicos localizados en documentación notarial como otorgantes, tenemos 168 firmantes contra 29 ágrafos de los que se declara textualmente que no saben firmar. La cantidad de personas sobre las que ignoramos sus competencias es mucho mayor, pero aferrándonos a la muestra, si sumamos los músicos de los que nos consta su firma y aquellos manifiestamente ágrafos, resulta la siguiente proporción: 87% de suscriptores y 13% de ágrafos. Entre éstos últimos, encontramos 2 músicos teatrales, 1 maestro de hacer campanas, 2 polvoristas, 6 pregoneros, 3 atambores, 3 relojeros, 5 violeros, 3 trompeteros, 1 ministril, 1 organista, 1 organero y 1 campanero. Como se puede observar, entre ellos los músicos propiamente dichos escasean, son simples excepciones. El analfabetismo es más frecuente en oficios relacionados con la música pero no estrictamente musicales: pregoneros, artesanos de instrumentos, relojeros, polvoristas... Asimismo

142. De la metodología y objetivos de la Historia de la Cultura Gráfica, que es donde se encuentran la Historia de la Escritura y la Historia del Alfabetismo, da un cumplido repaso Bartoli Langeli, Attilio: "Historia del alfabetismo y método cuantitativo", *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 3 (1996), pp. 87-106. La Historia del alfabetismo partió de Italia, pero en España destacan estudios como Moreno Martínez, P. L.: *Alfabetización y cultura impresa en Lorca (1760-1860)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989; Gimeno Blay, Francisco M y Petrucci, Armando (eds.): *Escribir y leer en Occidente*. Valencia: Universidad de Valencia, 1994; V.V.A.A.: *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne. XVIe-XIXe siècles*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.

143. Camino Martínez, María del Carmen del: "Alfabetismo y cultura escrita en las fuentes notariales", en Ostos Salcedo, Pilar y Pardo Rodríguez, María Luisa (eds.): *En torno a la documentación notarial y a la historia*. Sevilla: Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 97-110.

eran ágrafos los músicos menos cualificados y también menos profesionales: los trompeteros y percusionistas. Los casos de aprendizaje tardío son muy aislados: el violero Juan Jiménez en 1610 no sabía firmar, mientras que en 1629 había aprendido a hacerlo, aunque torpemente.¹⁴⁴

Jean-Paul Le Flem llevó a cabo un estudio sobre la alfabetización de varias profesiones en la segunda mitad del siglo XVI en Castilla, encontrando atabaleiros, cantores, chantres, maestros de capilla, músicos, organistas, tamborileros, organistas, danzantes, trompeteros y violeros que sabían firmar, aunque no en todas las provincias. Los más recurrentes fueron los trompeteros, y los que menos los organistas.¹⁴⁵

Los trompeteros sevillanos en los siglos XVI y XVII no suelen saber ni siquiera firmar. En 1609, una peculiar libranza de Mayordomazgo nos informa acerca de la suscripción de los cuatro trompetas al cobro de su salario: “dieron pago firmado del dicho Juan Gregorio porque los demás no saben firmar”. Los que no supieron suscribir el documento fueron Francisco de Cabrera, Lucas Pérez y Antonio Pérez.¹⁴⁶ Por el contrario, el resto de los músicos, cantores e instrumentistas, siempre saben firmar con cierta soltura. Hemos hallado únicamente una excepción que manifieste expresamente que no sabe firmar: la de Alonso Gutiérrez, ministril que en 1617 formaba parte de la copia que se concertó para ir a las Indias sirviendo en la nave capitana de la flota.¹⁴⁷ El nivel de alfabetización del resto de los músicos que no firman en los documentos es una incógnita. El ministril Andrés de Arroyo dibujaba junto a su rúbrica un garabato claramente parecido a la clave de sol, lo cual nos hace concebir fundadas esperanzas sobre su alfabetización musical.

Nos consta que saber firmar no siempre se corresponde con saber escribir, pero aun en el caso del dominio de la escritura, tampoco esto implica una alfabetización completa tal como hoy la entendemos. En la Edad Moderna no siempre se daba una perfecta correlación entre la escritura y la lectura, sin olvidar la importancia de la transmisión oral. Algunos suscriptores no serían capaces de leer realizaciones gráficas más avanzadas, sobre todo si correspondían a un modelo gráfico diferente al suyo. La escritura procesal (gótica cursiva en su fase final de

144. Camino Martínez, María del Carmen del: “Consideraciones sobre la difusión social de la escritura en Ceuta (1580-1640)”, en Ripoll Perelló, Eduardo y Ladero Quesada, Manuel F.: *Actas del II Congreso Internacional “El estrecho de Gibraltar”*. Tomo IV. Madrid: U.N.E.D., 1995, pp. 25-272.

145. Le Flem, Jean-Paul: “Instruction, lecture et écriture en Vieille Castille et Extremadure aux XVIe-XVIIe siècles”, en V.V.A.A.: *De l’alphabétisation aux circuits du livre en Espagne. XVIe-XIXe siècles*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, pp. 29-43.

146. AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, tomo 21, lib. H-3196, 3 de septiembre de 1609.

147. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2486, libro 4º de 1617, 21 de agosto de 1617, fol. 75.

evolución) y la bastarda italiana (humanística caligráfica) convivían y se influían. Las operaciones de lectura y escritura no se enseñaban simultáneamente, sino que la lectura era prioritaria. Los únicos músicos de los que podemos afirmar sin reservas que eran perfectamente letrados e incluso cultos son aquellos titulados como licenciados en la documentación. De ellos tenemos una corta nómina entre los individuos identificados:

- Álvaro de Morales, presbítero y campanero de la catedral de Sevilla entre 1600 y 1629.
- Andrés Martínez, sacerdote organista de la parroquia de San Lorenzo, el Sagrario, la catedral de Sevilla y la colegial del Salvador (actividades musicales entre 1613-1656).
- Andrés Fernández, cantor extravagante en 1619.
- Martín Gómez Blanco, cantor de la veintena de la catedral de Sevilla en 1629.
- Francisco Blanco, cantor de la veintena de la catedral de Sevilla en 1629.
- Agustín Fernández, presbítero y cantor tenor de la catedral de Sevilla entre 1632 y 1636.
- Alonso Matute, cantor tiple de la catedral de Sevilla en 1632 y 1641.
- Pedro de León, clérigo de menores que quería aprender a tocar el órgano en 1647.
- Bartolomé Vázquez Pardo, clérigo de menores y organista de la parroquia de San Gil en 1648.

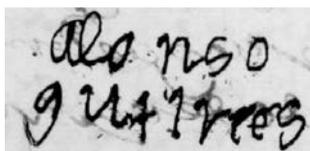
Los licenciados representan el 5,3% de los firmantes localizados en la muestra. Como se puede observar, entre ellos dominan de manera casi absoluta los clérigos, y sus ocupaciones son variadas: 5 cantores, 3 organistas, 1 campanero. No hemos localizado ningún ministril que manifestara estar en posesión de un título universitario. Los maestros de capilla, cuando testaban y de ellos se hacían inventarios *post-mortem*, podían poseer libros, y no todos de música y devocionales, sino también literatura y clásicos.¹⁴⁸

Las suscripciones son demasiado breves para poder afirmar la competencia gráfica de los músicos. No obstante, hay algunos rasgos que nos indican un bajo nivel de formación gráfica: la irregular alineación de las letras, la escasez de ligaduras entre ellas, el módulo grande, el escaso dominio del instrumento gráfico o de la motricidad de la mano al escribir, la desarticulación e inversión de los trazos de la letra y la inseguridad en el trazado.¹⁴⁹ Apenas encontramos características

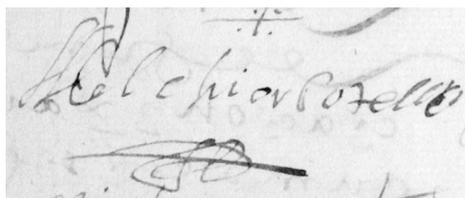
148. Dadson, Trevor J.: “Libros e instrumentos de música en inventarios post-mortem del Siglo de Oro español: el caso de don Juan de Borja (1607)”, *Pliegos de bibliofilia*, 14 (2001), pp. 3-18.

149. Camino Martínez, María del Carmen del: “Consideraciones sobre la difusión...”, pp. 25-272.

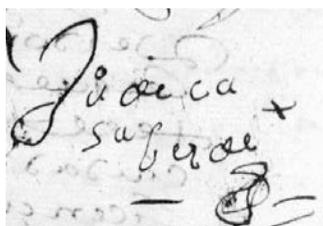
de un bajo nivel de competencia gráfica en las firmas de los músicos sevillanos, porque el 91% de ellas revelan bastante soltura. Es justificable en los testamentos, puesto que muchos de ellos implican edad avanzada y delicado estado de salud. Sin ánimo de ser exhaustivos,¹⁵⁰ destaquemos los ejemplos más evidentes. El siguiente ejemplo, de un ministril, muestra cierto temblor en los trazos que revela la lentitud e inseguridad con la que fueron realizados, no emplea mayúsculas y además de problemas con el deletreo de su propio apellido.¹⁵¹



En este caso se pueden observar todos los rasgos propios de la escritura inexperta, casi infantil. La de Melchor Botello, ministril extravagante, aunque demuestra mucha más pulcritud, tampoco transluce una gran fluidez, puesto que no ensaya ninguna ligadura:¹⁵²



En la firma del violero Juan de Casaverde, a la ausencia de ligaduras hay que añadir la dificultad para mantener la dirección del renglón:¹⁵³



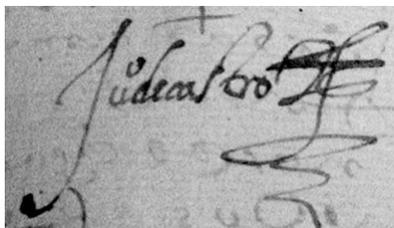
150. Véase un análisis cuantitativo y cualitativo completo con desarrollo cronológico en Bejarano Pellicer, Clara: “Los músicos sevillanos a través de sus firmas (1570-1650)”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 39 (2012), pp. 39-63.

151. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 307, 7 de enero de 1612, fol. 162.

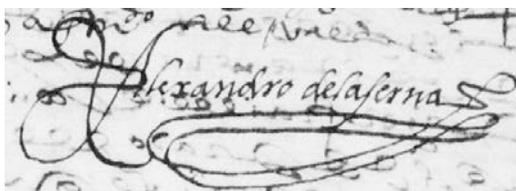
152. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1139, libro 1º de 1606, 28 de marzo de 1606, fols. 942r-943v.

153. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12755, libro 5º de 1621, 7 de septiembre de 1621, fol. 1153v.

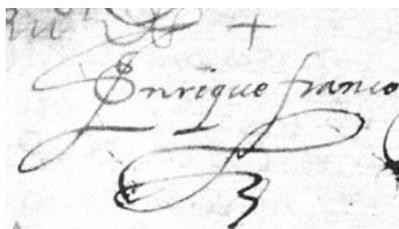
En cambio, no faltan los ministriles con un estilo de inconfundible dominio de la escritura, a los que no hay tacha alguna que reprochar:¹⁵⁴



Entre los cantores se pueden encontrar rúbricas tan caligráficas y humanísticas como la de Alejandro de la Serna:¹⁵⁵



También encontramos buenos ejemplares, fluidos, pulcros y caligráficos entre los artesanos de instrumentos, al menos entre su élite. El organero Enrique Franco suscribía de la siguiente manera:¹⁵⁶



Aunque la mayoría de los músicos sabía firmar y tal vez escribir, las diferencias entre ellos podrán matizarse si se tienen en cuenta los diversos sistemas a través de los cuales su educación fue completada, enfocada a su cualificación profesional.

154. AHPdS, PNS, oficio 20, leg. 13805, 9 de abril de 1612, fol. 215v.

155. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12533, libro 6º de 1590, 28 de noviembre de 1590, fol. 525.

156. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10936, 10 de mayo de 1620, fol. 461.

3. Formación musical

Existe una gran diferencia entre la formación de los cantores y la de los instrumentistas, porque la de los primeros es considerablemente reglada, inscrita en instituciones eclesiásticas, mientras que la de los segundos es mucho más desconocida al pertenecer a la esfera de lo privado, de las relaciones personales, declaradas ante notario o no.

El cauce más oficial y más recomendable para convertirse en músico en el Antiguo Régimen consistía en ser seleccionado durante la infancia como cantorillo de una capilla musical eclesiástica. Esto se ajusta a la realidad sobre todo para los cantores, aunque también algunos podían acabar aprendiendo a tocar un instrumento en el seno de una catedral o una colegial. La enseñanza musical de los seises constituye el único programa reglado de formación musical de España antes del nacimiento de los conservatorios en la Edad Contemporánea (aunque en Italia nacieron antes, en los hospicios de caridad). Estaba restringido a los varones cuyo talento para el canto fuese reconocido a una edad suficientemente temprana, entre los 6 y los 10 años. No obstante, no había mayores requisitos a la hora de ser presentado ante el tribunal designado por un cabildo. En algunas catedrales con el tiempo se introdujo cierto criterio de limpieza de sangre con vistas a su probable ingreso en el clero, pruebas de la moralidad de los padres y un examen médico para dar garantías a la preferencia que se concedía a los niños capones.¹⁵⁷ Tanto en Sevilla como en Córdoba nos consta la presencia de los mozos de coro desde poco después de la Reconquista y la fundación de la catedral.¹⁵⁸

El maestro de capilla era el encargado de reclutar a los seises aunque el cabildo contara con la última palabra tanto en la admisión como en el despido. No sólo eran oriundos de la ciudad, sino que podían provenir de lugares muy lejanos, del medio rural... El maestro de capilla viajaba a otras ciudades para cumplir su reclutamiento, o un representante suyo. Los seises eran presentados por sus familiares o conocidos como aspirantes a la plaza. Una comisión del cabildo (maestro, sochantre y algún canónigo, o tal vez sólo el maestro) los seleccionaba según lo que supieran de doctrina cristiana, leer, escribir y ayudar en misa. Se pagaba el viaje de regreso a los aspirantes. Se exigía que tuvieran entre 6 y 10 años, la partida de bautismo, limpieza de sangre. Se realizaba en la sala capitular, en el coro o en otro lugar de la catedral después de las horas de oficio.

157. Gallego, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza, 1988, p. 129.

158. Vázquez Lesmes, Juan Rafael: "El Colegio de Niños de Coro de la catedral de Córdoba: antecedentes, fundación y constituciones", en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.): *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006, pp. 151-168.

El maestro de capilla, dadas sus responsabilidades compositivas, necesitó ayudantes para tratar a los niños. Hubo maestros de capilla denunciados por no atender correctamente a los niños a su cargo, y también expulsados, como Francisco Guerrero en la catedral de Jaén en 1548,¹⁵⁹ y así se acabó desgajando esta función en otro maestro a fines del siglo XVI, en algunos lugares como Sevilla. El maestro de los niños recibió la ración número veinte, como cargo específico. Cobraban poco porque eran considerados maestros de segunda categoría, por lo que había mucha movilidad en el puesto. Las instrucciones de 1598¹⁶⁰ insistían en que el maestro de los seises debía mantenerlos bien tratados, limpios, compuestos, dispondría de cien ducados (3.750 maravedíes) al año para vestirlos, 9.000 maravedíes al año para el gasto ordinario de los niños y el maestro. Los seises debían comer y cenar lo que a su vez consumiese el maestro. El maestro tenía que asegurarse de que no jugaran, ni juraran, ni blasfemaran, y de que comulgaran en las fiestas. Si algún seise fuese incorregible o no tuviese aptitudes, debía dar cuenta de ello. Los seises debían obedecerle sin rechistar, pero en todo caso podían recurrir al deán.¹⁶¹

Estas instrucciones nos revelan que algunos maestros caían en la negligencia profesional de escasa y mala alimentación de los educandos, no mayor cuidado en tenerlos educadamente vestidos, olvido de la enseñanza dejándolos vagar por las calles adquiriendo vicios. Recibían clases en la catedral y en casa. El sistema pedagógico encomendaba a un solo maestro obligaciones muy heterogéneas con perjuicio de la educación moral y literaria de los niños, y no daba garantías de su alimentación y vestimenta. Como era difícil hallar a la persona idónea, se prefería que supiese de música a que supiese de gramática. En 1636 los seises dejaron de vivir en casa de los maestros e ingresaron con los niños de coro en el colegio de San Isidoro.

El Cabildo estimulaba a los niños con premios, salarios y subvenciones. Los seises no cobran salario, aunque hay excepciones de hasta 500 reales al año (17.000 maravedíes). Se les estimulaba con salarios especiales, subvenciones y premios con motivo de fiestas o acontecimientos, por su habilidad y buenos servicios. La catedral de Sevilla contaba con dotaciones y fundaciones particulares que cantaban la capilla, los sochantres o los seises. También era una gratificación

159. González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000, p. 65.

160. El mayordomo de Fábrica y doctor Bartolomé Olalla de Rojas, racionero de la catedral, presentó a la aprobación del Cabildo en 1597 una instrucción para el maestro de seises y otra para los seises al año siguiente, que se pusieron en vigor inmediatamente. Leg. 124, nº 8. *Apud* De la Rosa y López, Simón: *Los seises de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904, pp. 132-134.

161. En Córdoba había una normativa como ésta en 1577. Vázquez Lesmes, Juan Rafael: "El Colegio de Niños de Coro...", p. 156.

especial la permanencia prolongada de los cantorcos en su oficio. Ocasionalmente se les concedían ayudas de costa para que fuesen a sus lugares de origen a visitar a sus padres.¹⁶² En 1653 se produce una escasez de seises en la catedral de Sevilla porque no se les daba salario, por lo que se introdujo uno de 200 reales (6.800 maravedís) al año con obligación de solicitar su renovación.¹⁶³

Cuando mudaban la voz, hacia los 14 años, debían abandonar su tarea de cantores. Generalmente regresaban a su casa y se despedían de la música, con una ayuda de costa de 3 a 6 ducados. Pocos se quedaban en la catedral como cantores, pasando a formar parte de la capilla con un salario muy reducido. Los había que eran incorporados a la capilla sin haber terminado su período como seises, como Diego López en 1614.¹⁶⁴ El maestro no tenía potestad para poder despedir a un seise sin justificarlo ante el cabildo.¹⁶⁵ Este paso hacia la madurez los colocaba en situación de pobreza, por lo que el cabildo tuvo que crear las becas de estudio para la formación y colocación de los ex-seises. Se cobraban por cuatrimestres, se llamaban prebendillas, para estudiar en el colegio de San Isidoro, y una ayuda de costa para vestirse. Hubo dos prebendados en el siglo XVII que en su testamento crearon dos becas cada uno para ellos, que en total montaba más de 44.000 maravedís al año, que les obligaban a residir cuatro años en las escuelas de San Miguel. Un criterio de concesión de las becas era la antigüedad con que habían servido a la catedral. Los seises tenían que haber servido como tales tres años como mínimo para poder convertirse en colegiales.¹⁶⁶ El año que sólo había un seise que mudaba la voz, casi todo el fondo era para él. Si había más, se repartía. Naturalmente, se exigió la certificación de la asistencia de los becados al estudio de San Isidoro. El estudio de San Miguel,¹⁶⁷ perteneciente al cabildo catedral y fundado en el siglo XIV, produjo eminencias científicas, literarias y religiosas sevillanas, y hasta la fundación del estudio general fue la única institución docente de Sevilla. Estaba situado a los pies de la catedral y constaba de muchas dependencias. La torre de San Miguel sirvió como campanario de la catedral, unida a ella por un arco.¹⁶⁸ Las materias fundamentales que se impartían eran gramática, filosofía, música y demás artes liberales, y más tarde teología. Estas dotaciones acentuaron más las aspiraciones de los niños a pertenecer a la clase de seises, con lo cual ganó mucho la institución. Sin embargo, los favoritos del

162. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 26, fol. 190, 28 de junio de 1563.

163. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 62, fol. 91, 13 de octubre de 1653.

164. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 47, fol. 108, 27 de febrero de 1614.

165. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 45, fol. 76v, 28 de junio de 1610.

166. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 301, 16 de noviembre de 1640.

167. Sánchez Herrero, José: "El estudio de San Miguel de Sevilla durante el siglo XV", *Historia, Instituciones, Documentos*, 10 (1983), pp. 297-324.

168. Moreno de la Fuente, Antonio: "El estudio de San Miguel de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI", *Historia, Instituciones, Documentos*, 22 (1995), pp. 329-370.

maestro eran los que gozaban de dichas becas. Para evitarlo se fundó un libro en el que se asentaban los datos de cada cantorcillo.

El deán y el cabildo decidieron refundar el colegio del Cardenal en 1634 bajo el nombre de colegio de San Isidoro dentro del ámbito del de San Miguel, posesión de la Fábrica de la Iglesia, con mozos de coro como colegiales,¹⁶⁹ y poco después ingresaron también los seises, en 1636.¹⁷⁰ Los seises vivían allí bajo un régimen especial, separados de los demás en el compás de San Miguel. Vestían con opas coloradas. El color grana recordaba al Santísimo Sacramento, y también a los doce niños mártires de Cartago. Los otros estudiantes, destinados a ser sacerdotes y con funciones de cantores, vestían manto de paño pardo, beca azul y mangas y bonete de paño negro. Dentro del colegio usaban ropón del mismo color del manto. Los seises llevaban manto y bonete de paño encarnado o grana, beca azul y mangas de paño negro. Todos llevaban dentro de la Iglesia manto y sobrepelliz, pero sin bonete. El número de mozos de coro varió según las necesidades. Al poco de la fundación se redujo a 40, y en 1609 a 36. Dos terceras partes eran de nombramiento del Cabildo y la otra del Chantre. Tenían que contar con 10 a 16 años y saber leer y escribir. Los únicos que podían ser menores eran los llamados seises de noche, que tenían voz escogida para cantar en el coro en mañitines. La dirección estaba encomendada a un visitador canónico, un rector y un vicerrector sacerdotes. La capilla de San Nicolás era la sepultura del colegio. Las prebendas instituidas para estos estudios daban sus frutos para mantener esta escuela.

Los seises tenían un maestro específico experto en música, proveído por oposiciones, pero aparte existían maestros de canto llano, gramática, música y otras materias. Por la mañana los alumnos recibían clases de gramática y música, por la tarde de canto llano hasta que iban a cantar el *Sanctissime*, y luego tenían más clases de gramática hasta la hora de cenar. Los seises tenían clase de latín y solfeo por la mañana, por la tarde ensayo y vivían en departamento diferente al resto. Su maestro dormía en el dormitorio común. Se levantaban antes del amanecer, a las 5,30 para servir en los oficios, en la capilla tenían lectura y oración, de 6 a 7 después aseaban el colegio, hacia las siete de la mañana asistían en la catedral por semanas como acólitos o cantores, luego tenían clase de moral antes de almorzar sobre las once. Luego tenían media hora de recreo en el que podían hablar, cantar textos honestos, tocar instrumentos, jugar al ajedrez, la oca, las bolas y los turcos, y más tarde una hora de siesta y silencio. Por la tarde a las 2 asistían a una clase de canto llano, a una lección de gramática, y vuelta a la catedral para asistir en el oficio. A media tarde tenían clase de gramática, después tenían tiempo libre para

169. Aguilar Piñal, Francisco: *La Universidad de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1969, pp. 37-39.

170. En Córdoba, no se fundaría el colegio del Santo Ángel de la Guardia hasta 1769. Vázquez Lesmes, Juan Rafael: "El Colegio de Niños de Coro...", p. 159.

salir, y tras la cena había tiempo asignado como recreo, maitines, rosario y examen de conciencia. No podían llevar armas, ni oro ni plata, ni tocar instrumentos gentiles (vihuela, harpa, clavicordio). Las mujeres no podían entrar en el colegio: los seises tenían la expulsión como castigo.¹⁷¹

En las instituciones eclesiásticas, la formación de los instrumentistas estaba a cargo de los ministriles asalariados, destinada a los seises que tras cambiar la voz optaban por ello, y a los ministriles que querían aprender otro instrumento.¹⁷² Se supone que los mozos de coro que quisieran recibirían clases de instrumento en el seno de las capillas, pero es probable que en la mayor parte de los casos el oficio se transmitiera de padres a hijos o con contratos de aprendizaje privados y el aprendizaje tuviese lugar en ámbito doméstico, como ya se ha dicho.¹⁷³ Dentro de las capillas catedralicias, aunque la enseñanza estaba más reglada a través de la obligación que los maestros tenían de impartir lecciones al personal de la institución, también había relaciones personales entre maestros y discípulos, sobre todo en el caso de los ministriles. Por ejemplo, el tañedor de chirimía contralto de la colegial de San Pedro en Lerma, Felipe Deza, otorgaba una carta de obligación en 1606 por la que pagaría 24 ducados (9.000 maravedís) al organista, Pedro de Salazar, para que instruyese a su sobrino Pedro Deza en su oficio de organista durante un año, pagándole por tercios.¹⁷⁴ Agustín Sesé, superintendente de la copla de ministriles de la catedral de Huesca en 1638, vio cómo se perpetuaba su beneficio de cien escudos, comprometiéndose a tocar de por vida la corneta y ejercer de ministril en aquella catedral y enseñar a su sobrino, Jusepe Sesé, para que pudiese suplirle.¹⁷⁵ Dentro de estas escuelas de música se pueden observar talentos polifacéticos como mosén Nadal, el tiple que se admitió en la catedral de Huesca en 2 de febrero de 1646, destinado a servir como cantor, ministril de chirimía y sacristán. No es frecuente que los músicos desdoblen sus actividades en el campo vocal al mismo tiempo que el instrumental, y menos en la catedral de Sevilla, que buscaba a los más competentes en su arte, pero esto nos sirve para que tengamos en cuenta que la formación musical de la Edad Moderna era más polivalente de lo que se cree.¹⁷⁶

171. De la Rosa y López, Simón: *Los seises de la catedral de Sevilla...*, *passim*.

172. Ruiz Jiménez, Juan: "ministril", en Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad general de autores y editores, 2002, vol.7, pp. 593-597.

173. Rubio, Samuel: *Historia de la Música española. Vol. 2 Desde el ars nova...*, pp. 43-47.

174. Archivo Histórico Provincial de Burgos, Lerma, leg. 1189, fol. 13. Fuente: Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad. Music and musicians...*, p. 620.

175. Esquerro Esteban, Antonio: "Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alonso, Gracián Babán y Mateo Calvete", *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 81-120.

176. Esquerro Esteban, Antonio: "Músicos del seiscientos...", pp. 81-120.

Los cantores disfrutaban una educación musical desde su niñez, la cual no sólo les reportaría beneficios como salida profesional en su adultez, sino que durante la infancia también podían recibir estipendios por sus actuaciones. Las voces blancas eran muy cotizadas en el Antiguo Régimen como símbolo de pureza, encarnando al coro angélico, de manera que intervenían en numerosos actos y procesiones. Véase una relación sobre la entrada de Felipe II en Sevilla en 1570:

“Y con voces singulares
Los niños le recibieron
En un vergel que hicieron
Diziendo dulces cantares
Que ángeles parecieron”.¹⁷⁷

Los niños cantores estaban encuadrados en instituciones educativas, estrechamente relacionadas con las de caridad, como la de los Niños de la Doctrina:¹⁷⁸

“(…) los niños de la Doctrina cristiana salieron de su casa a las ocho de la mañana, y antes que saliesen al campo dieron buelta por toda la ciudad tañendo con unas paxarillas de agua: & y cantando cantares de mucho contentamiento, dexándole muy grande por do quiera que passaban”.¹⁷⁹

La enseñanza reglada no era la única forma de acceder a la educación musical, y tampoco a una capilla eclesíástica. Hay documentos de contratos de docentes de canto en que se dice que se impartirán dos lecciones por día durante un año hasta que el discípulo aprenda a cantar tan bien que pueda ser juzgado por cantores profesionales. La remuneración era una dobla de oro. Este contrato se estableció en 1550 entre Francisco González, sacristán de la iglesia de Santa Ana de Garachico (docente) y Duarte Freyle (discente), quien debía de ser un muchacho puesto que se menciona a su padre en el contrato. Aquí se ve que los sacristanes (sochantres en Tenerife) podían dar clases y cobrarlas a quienes no habían podido aprender gratuitamente como mozos de coro en una iglesia. Pensamos que este aprendizaje no fue motivado por el espíritu artístico de un diletante, sino por un individuo con necesidad de un oficio. La clave está en que aspira a ser juzgado por un tribunal

177. Rodríguez, Gaspar: *Relación muy verdadera del felice recebimiento, que al invencible y serenísimo Rey don Phelipe nuestro señor se hizo en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Valladolid: Bernardino de Santo Domingo, 1570. *Apud* Alenda y Mira, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Establecimiento tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 71.

178. Corral, José del: *El colegio de San Ildefonso de los Niños de la Doctrina*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1966.

179. Anónimo: *Recebimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo a la Magestad de la Reyna nuestra señora doña Ysabel, hija del Rey Henrrico II de Francia: quando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicísimas bodas, con el Rey don Phelippe nuestro señor II deste nombre*. Toledo: Juan de Ayala, 1561. *Apud* Alenda y Mira, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas...*, p. 62.

de cantores profesionales, luego sus miras están puestas en las oposiciones de una capilla musical. También nos ayuda a sacar dicha conclusión el hecho de que el ritmo de las clases sea tan intenso (dos lecciones por día), con la intención de culminar el aprendizaje en el plazo de un año. Estas lecciones debían de ser particulares, luego entendemos que serían más fructíferas que aquellas que se impartían en colegios y escuelas catedralicias.¹⁸⁰

Todo lo referente a los cantorillos es bien conocido, sobre todo en Sevilla, donde, gracias a su pervivencia, la institución ha despertado el interés de los historiadores. Lo que no es tan célebre es la formación musical de los instrumentistas, porque para esto hay que asomarse a las fuentes notariales, que han sido tan descuidadas por la Historia de la Música. A partir de aquí introduciremos lo que hemos averiguado sobre el particular en nuestro rastreo por los protocolos notariales sevillanos.

Los organistas siempre aprendían mediante las enseñanzas de un maestro a un discípulo, a veces dispuesto en las actas de los cabildos catedralicios, pero más frecuentemente de manera privada. De 1647 se nos conserva un concierto de enseñar a tocar el órgano, cuyo docente es el licenciado Pedro de Cátedra y cuyo discente se llama Pedro de León, a la sazón menor de edad, hijo de Fernando de León que es quien expide el documento, pero ya un hombre puesto que era licenciado y clérigo de órdenes menores. Se trataba de un contrato muy ambicioso puesto que se compromete a enseñarle a cantar cantollano y canto de órgano y a tocar un repertorio de órgano en tan sólo tres años. El contenido del programa era el siguiente:

“(...) a tañer de órgano versos de todos los tonos naturales y accidentales en término de órgano de treçe-seis obras largas y una de dos tiples y asimismo favordones para acompañar motetes de nobisdatum y acompañar contrabajos y la zifra de dicho órgano y a cantar todo el canto llano y canto de órgano”.

El pago era de 1.200 reales (40.800 maravedíes), un cuarto por adelantado y los otros tres al final de cada año.¹⁸¹

Fuera del seno eclesiástico, los contratos de aprendizaje de instrumentos musicales son la forma más frecuente de iniciación al oficio. De 1477 en Barcelona nos data un precoz caso en el que un tañedor de rabel se obliga a aprender a tocar el tamborino durante medio año sirviendo en casa de un tamborino profesional. De un poco más tarde, de 1480, proviene un contrato de aprendizaje de sacabuche, aunque este arte exige seis años.¹⁸² En Madrid, los aprendices de la mayoría de los

180. Álvarez Martínez, Rosario: *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI -XVIII*. Santa Cruz de Tenerife: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 58-61.

181. AHPdS, PNS, oficio 13, leg. 8061, libro 1º de 1647, 3 de enero de 1647, fol. 10.

182. Madurell, José M.ª: “Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro. maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)”, *Anuario musical*,

oficios se concertaban con sus maestros con una media de 14,8 años, y el 84% de ellos comenzaban entre los 12 y los 18.¹⁸³ El permiso paterno para los aprendices menores de edad era imprescindible, o en su defecto de su curador *ad litem*. Lo frecuente era que los padres expidieran el documento de licencia delegando en sus hijos la tarea de buscar al maestro adecuado y concertarse con él. Tenemos un ejemplo en el que Francisco González, vecino de Osuna y analfabeto, expidió en favor de su hijo Juan González Parrales:

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco González vezino de la villa de Osuna en la calle de la Cruz otorgo e conosco que doy e otorgo mi poder cumplido lisençia e facultad bastante como se requiere de derecho y es necesario a Juan González Parrales mi hijo lixítimo espeçialmente para que se pueda poner e ponga a servir por aprendiz el arte de sacavuche corneta e chirimía u otro qualquier arte u oficio que el dicho mi hijo se quisiere e poner con qualesquier personas e por el tiempo que él pareciere (...)”.¹⁸⁴

Las condiciones del contrato de aprendizaje eran las comunes a todos los de los demás oficios artesanales:¹⁸⁵ el aprendiz servirá a su casa y familia en todo lo que le fuere mandado dentro de la decencia y la posibilidad, así como mirará por los intereses de su maestro, no le hurtará ni se ausentará sin permiso, a cambio de enseñanza del oficio, casa, cama, comida, bebida, calzado, vestimenta y atención sanitaria (estaba cubierto un máximo 15 días de enfermedad al año). Los días que no sirviera al maestro debían recuperarse al final del período. A veces el aprendiz o su tutor legal tenía que pagar unas tasas, frecuentemente en los años siguientes al período de aprendizaje, con las primeras ganancias obtenidas como oficial.¹⁸⁶ Al término del proceso, el aprendiz debía recibir un vestido nuevo de paño de la tierra, que comprendía calzón, ropilla, ferreruelo, medias, calzas, zapatos, jubón, sombrero, cinto dos camisas y dos cuellos, aunque en el caso de los ministriles también es frecuente que este premio sea sustituido por instrumentos musicales. Lázaro de Sabiote recibió una chirimía y un bajón de Domingo Luis, su maestro ministril, en 1621.¹⁸⁷ Una vez firmada la escritura, el acuerdo no podía ser anulado por ninguna de ambas partes si no era pagando una pena de 5.000 maravedíes a

3 (1948), pp. 222-223.

183. Zofío Llorente, Juan Carlos: “Trabajo y socialización. Los aprendices en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVI”, en Martínez Ruiz, Enrique (dir.): *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía. Tomo II*. Madrid: Actas, 2000, pp. 521-536.

184. AHPdS, PNS, oficio 22, leg. 15109, libro 2º de 1610, 27 de julio de 1610, fol. 738.

185. González Sánchez, Carlos Alberto: “Las escrituras de aprendizaje. Aproximación al artesanado sevillano de la segunda mitad del siglo XVI”, en Ostos Salcedo, Pilar y Pardo Rodríguez, María Luisa (eds.): *En torno a la documentación notarial y a la historia*. Sevilla: Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 143-154. Zofío Llorente, Juan Carlos: *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 446-452.

186. AHPdS, PNS, oficio 22, leg. 15109, libro 2º de 1610, 27 de julio de 1610, fol. 738.

187. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 405, libro 2º de 1621, 27 de abril de 1621, fol. 421.

la otra. Las características de estos contratos no experimentaron cambios durante los siglos XVI y XVII.

En aras de su aprendizaje, el aprendiz tendría que trabajar de día y de noche y todas las ganancias que obtuviera corresponderían a su maestro.¹⁸⁸ No podría trabajar por su cuenta e, incluso si se marchaba a las Indias, sus beneficios revertirían en el maestro, como se concertó Juan González Parrales con su maestro Jerónimo de Medina en 1610.¹⁸⁹ Nos consta documentalmente que el ministril Luis de Albánchez en 1601 se comprometió con Diego de Santa María, proveedor de varias cofradías en la Semana Santa de ese año, a suministrarle los servicios (de día y de noche) de “uno de los moços que yo tengo que en el dicho mi oficio e arte” que tocase el bajón. Además de asistir el miércoles, el jueves y el viernes santo, el mozo debía acudir antes para el ensayo o prueba acústica: “las muestras y órdenes voces de hazer” con los cantores. Luis de Albánchez cobraría *a posteriori*, el sábado santo, 100 reales (3.400 maravedíes) por mozo que hubiese enviado. Como mínimo, era concierto que enviase a uno, apellidado Arteaga, pero si Diego de Santa María tenía necesidad de más bajonistas o cornetistas, estaba obligado a pedírselos a Luis de Albánchez, por el precio de cien reales (3.400 maravedíes) cada uno.¹⁹⁰ El contrato de aprendizaje de 1621 entre Damián de Tejada y Duarte de Silva, su discípulo, implicaba que éste debía integrarse en el contingente de aprendices de los que el maestro se servía para suministrar servicios musicales que le reportaban ganancias. Durante el primer año, el aprendiz no podría negarse a llevar a cabo estos trabajos por los que no sería remunerado, so pena de pagar a costa las pérdidas que le ocasionara al maestro. Incluso necesitaba a su hermano boticario como fiador.¹⁹¹

La duración del aprendizaje dependía del instrumento en cuestión. Los organeros y afinadores solían ejercer su período de formación durante siete años y medio. Para chirimía, sacabuche e instrumentos de viento propios de ministriles se calculaba el mismo período: cinco años.¹⁹² Se trata de un período superior a la media de los oficios, que rondaban los 4,4 años.¹⁹³ No obstante, hay casos como el del aprendiz Juan de Paz, que se obliga a aprender a tocar el sacabuche en un solo año, claro que él era mayor de edad y se le presupone mayor motivación y aplicación al trabajo. Su contrato de aprendizaje no era el de un aprendiz al uso, teniendo en cuenta su edad y su posible experiencia

188. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 1572, 4 de enero de 1574, fol. 6.

189. AHPdS, PNS, oficio 22, leg. 15109, libro 2º de 1610, 27 de julio de 1610, fol. 738.

190. AHPdS, PNS, oficio 5, leg. 3566, 12 de marzo de 1601, fols. 847r-848r.

191. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10946, libro 5º de 1621, 1 de noviembre de 1621, fol. 394.

192. Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, leg. 10, fol. 147v-149v. Apud. Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad. Music and musicians in...*, p. 627.

193. Zofío Llorente, Juan Carlos: “Trabajo y socialización. Los aprendices en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVI”, en Martínez Ruiz, Enrique (dir.): *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía. Tomo II*. Madrid: Actas, 2000, pp. 521-536.

previa: no viviría en casa del maestro Juan de Biedma, que más tarde será sacabuche de la catedral, sino que acudiría a tomar las lecciones por precio de 500 reales (17.000 maravedíes), luego se puede decir que lo que contrató fueron clases particulares.¹⁹⁴ El contrato más ambicioso de cuantos hemos visto es el que se produce en 1621 entre el maestro Damián de Tejeda y el aprendiz Duarte de Silva. En año y medio debía enseñarle “a tañer baxón chirimía y tenor y baxoncillo y todos los demás ynstrumentos que yo supiere eseto sacabuche y corneta”, por 60 ducados (22.500 maravedíes) en tres pagas y aportando el discípulo sus propios instrumentos.¹⁹⁵

No se estipula nunca un examen de oficio para el aprendiz, que cumplido el convenio, pasaba directamente a la categoría de oficial.¹⁹⁶ En casos extraños, la fase de aprendizaje llega a darse por concluida con antelación a la fecha prevista por el contrato. Tenemos un testimonio en Madrid a fines del siglo XVI. El inglés Thomas Darnes había concluido su formación en dos años, cuando el documento de contrato proponía siete. Su maestro lo declaró competentemente formado y le buscó un trabajo en la corte como preceptor de música de las infantas.¹⁹⁷ También en Sevilla sucede: aunque Antonio de Mora se había obligado como aprendiz del ministril Juan Bautista de Medina por dos años, maestro y discípulo comparecieron ante el escribano en 1621 para cancelar el contrato y darlo por concluido seis meses antes de la fecha prevista porque el aprendiz ya se podía considerar “ministril” y “buen oficial”, además de alegar la razón de que estaba a punto de casarse.¹⁹⁸ El ministril Juan de Medina también dispensó a su aprendiz ceutí Melchor de Loáisía en 1598 “de todo el tiempo que thenéis obligación a estar en mi compañía usando el dicho oficio de menistril conforme a una escritura de aprendís que entre mí y bos se otorgó (...)”. Puesto que el contrato de aprendizaje se hizo en 1587, en 1598 ya habían pasado once años a su servicio, primero como aprendiz y más tarde como oficial.¹⁹⁹ Pagó a éste 400 reales (13.600 maravedíes) y 60 ducados (22.500 maravedíes) más para finalizar su vínculo.²⁰⁰

En más de un caso, la duración del aprendizaje no era lo importante, sino la colocación profesional posterior, en la que también debía intervenir el maestro. En un contrato de aprendizaje de Guadalajara en 1525, el docente era un chirimía al servicio del duque del Infantado, y su discípulo (que debía de ser menor de edad ya que su padre es quien concierta el pacto) debía vivir en

194. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 348, libro 2º de 1615, 22 de diciembre de 1615, fol. 420v.

195. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10946, libro 5º de 1621, 1 de noviembre de 1621, fol. 394.

196. González Sánchez, Carlos Alberto: “Las escrituras de aprendizaje...”, pp. 143-154.

197. Agulló y Cobo, Mercedes: “Nuevos documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII. (Continuación)”, *Anuario musical*, 28/29 (1973/1974), p. 270.

198. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 409, libro 7º de 1621, 3 de noviembre de 1621, fol. 1290.

199. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1615, libro 2º de 1598, 3 de septiembre de 1598, fol. 992v.

200. *Ibidem*, 1 de octubre de 1598, fol. 1037v.

su casa, pagarse vestido y calzado y además recompensar al maestro por su instrucción con una fanega de trigo al mes. Por añadidura, el docente recibiría 40.000 maravedíes en varios pagos sujetos al progreso del discente: 12.000 cuando ya supiese tocar algunas obras, otros 12.000 cuando fuese oficial, 8.000 cuando comenzase a servir a algún señor, y otros 8.000 cuando ya llevase un año a su servicio. Por tanto, las dos primeras cantidades corrían por cuenta de su padre, pero las dos segundas estaban destinadas a ser financiadas por la propia actividad profesional del joven.²⁰¹ En otro caso, el pago íntegro de la docencia (30.000 maravedíes) tendría lugar en los tres años siguientes a la finalización del período de aprendizaje, cuando el alumno pudiese ganar 10.000 maravedíes al año, con lo que su formación hipotecaba su futuro inmediato como profesional. Su tutor, que en ese caso era su tío, sólo asumía el coste de su manutención, cifrado en 6.000 maravedíes. Todo cuando pudiese ganar el alumno tocando durante su período de formación revertiría en su maestro y señor,²⁰² aunque naturalmente no se puede tener constancia de su cumplimiento. Pueden encontrarse documentos de algún discípulo que aun habiendo pasado tres años desde que acabó su período de formación, aún no ha terminado de pagar sus estudios como ministril. Si su deuda ascendía a 30.000 maravedíes, aún le quedaban por pagar 17.000 maravedíes.²⁰³

La especialidad del futuro instrumentista no tenía por qué venir definida, sino que tenía cierta libertad de elección. En un caso proveniente de Guadalajara en 1531, Melchor de Çárate, el discípulo, sería iniciado en la chirimía y el sacabuche, y sería instruido durante cinco años en aquel instrumento por el cual se inclinase. Sin embargo, lo más habitual entre ministriles no es la especialización, sino la polivalencia. Por ejemplo, Bernardo de Çaona, según el contrato de aprendizaje, sería enseñado a tocar todos los instrumentos del oficio de ministril a nivel de oficial en cinco años.²⁰⁴

La metodología del aprendizaje nos es desconocida, pero el aprendiz se incorporaba muy pronto a las actuaciones profesionales porque para ello lo había aceptado el maestro. Sabemos que el portugués Andrés de Escobar escribió un libro de aprendizaje de la chirimía, y probablemente hubo más de su género, pero no queda rastro.²⁰⁵

201. AHPdG, leg. 6, fol. 7-8. Apud. Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad...*, p. 626.

202. *Ibidem*.

203. AHPdG, leg. 10, fol. 329. Apud. Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad...*, p. 628-629.

204. AHPdS, oficio 1, leg. 345, libro 9º de 1615, 14 de septiembre de 1615, fol. 922.

205. Dabrio González, María Teresa: "La capilla musical de don Cristóbal de Rojas en la catedral de Córdoba", en *Laboratorio de Arte*, 4 (1991), p. 112.

Aunque conocemos el predicamento de que gozó la vihuela en ámbito doméstico entre los aficionados, hay documentos que nos revelan que también sirvió como medio de vida a determinados profesionales que se especializaron en los servicios musicales en los salones de las élites sociales. De Zaragoza se conserva un contrato de aprendizaje de vihuela de un niño humilde del Hospital de los Niños Desamparados, en 1583. El maestro se compromete a ocho años de enseñanza. El discípulo cuenta con diez años, pero ya es momento de iniciar su formación porque ésta promete ser larga y concienzuda. Debe convertirse en una persona culta con toda clase de aptitudes para desenvolverse en un ambiente muy distinguido. Además de cubrir sus necesidades básicas, el maestro se compromete a enseñarle a leer, escribir, canto de órgano, vihuela de arco, vihuela de mano, arpa y danzar, para amenizar fiestas públicas y privadas.²⁰⁶

El aprendizaje de la trompeta podía ser igual de improvisado que el resto de los instrumentos. No tenemos ejemplos sevillanos, y más adelante trataremos la endogamia que practicaban los trompeteros, por lo que pensamos que el aprendizaje debía de ser familiar. De hecho, en el testamento del trompetero Pedro López en 1528, se invita a su hijo Francisco, trompeta como él, a enseñar el oficio al otro hijo del testador, llamado Pedro. El padre legó una trompeta a cada uno.²⁰⁷ Es plausible pensar que si Francisco podía enseñar el oficio a Pedro, era porque el padre se lo había enseñado a él. No obstante, aunque no tengamos ningún contrato de aprendizaje de trompeta en Sevilla, podemos ofrecer lo que sabemos sobre la formación de los trompeteros en otros lugares. Por ejemplo, en 1537, en la ciudad de Trevi, Scipione Pierantoni di Berardino se ofrece a enseñar a tocar la trompeta a Andrea Ciccarelli, de Matigge (del norte), y éste promete ser buen discípulo y pagarle 1 florín al mes.²⁰⁸ Sin embargo, para el caso de los trompeteros de la corte de los Austrias, también conocemos algunas de las cartas de examen que los jóvenes debían superar para poder ejercer su oficio con plenos derechos. Esta prueba es una estrategia típicamente gremial de control del acceso al oficio, con el fin de evitar el intrusismo. Todos los aspirantes habían aprendido con un trompeta cualificado. Ignoramos en qué consistía concretamente aquel examen práctico ante un tribunal de veteranos trompeteros, pero sí nos han llegado las cartas resultantes, en las que se reconoce la oficialidad del aspirante. En el siglo XVII se normalizaron y su perfil es el siguiente:

206. Griffiths, John: “La vihuela en la época de Felipe II”, en Griffiths, John y Suárez-Pajares, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, p. 428.

207. AHPdS, PNS, oficio 20, leg. 9780, libro 2º de 1528, 13 de agosto de 1528, fols. 262v-264v.

208. Valenti, T.: “Contratto di un maestro di tromba di Trevi nell’Umbria”, *Note d’archivio per la storia musicale*, III.1 (1926), pp. 62-65.

“(…) el qual ante nos tañó con la dicha trompeta bastarda lo que le fue pedido por nos y satisfizo de obra palabra a lo que se le preguntó habiéndole desaminado le damos por ábil y suficiente en las voces de un bajo, un golpe, y golpe de pecho, una quinta, un piano, todas voces muy convenientes al dicho oficio y arte de la trompeta bastarda (...) le damos la poder y facultad cumplida para que pueda libremente usar el dicho su oficio de trompeta bastarda, así en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares de todos los reynos y señoríos de Su Magestad y en su servicio y en su Casa y Corte y en cualesquiera fiestas justas y torneos y reçoçijos, pueda tañer y taña con su trompeta bastarda en quanto toca a lo contenido en esta carta desamen”.

Éste es un ejemplo de carta de examen para un tañedor de trompeta bastarda. Los trompeteros bastardos e italianos formaban castas separadas y recibían títulos distintos. Los trompetas italianos cabalgaban junto al monarca y hacían toques militares en el registro de clarín, mientras que los españoles ejecutaban toques diferentes acompañando publicaciones de bandos y pragmáticas como la bula de la Santa Cruzada, y asistían a fiestas y solemnidades, acompañando a la comitiva real sólo en ocasiones señaladas. Se puede resumir que las trompetas italianas tenían funciones y repertorio mucho más militar que las bastardas, que eran verdaderos instrumentos musicales en el sentido artístico. Aquí podemos valorar una carta de examen para una trompeta italiana. A pesar de la semejanza en la redacción del documento, se observan diferencias con la anterior en el ámbito en el que el trompeta estaba destinado a ejercer su oficio:

“el qual nos tañó con la dicha su trompeta italiana todos los siete toques de guerra que cualquier trompeta italiana debe ser obligado saber tocar y otras cosas que por nos le fueron pedidas (...) le damos licencia para que pueda libremente usar el dicho oficio de trompeta italiana, así en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares, exércitos y fronteras, campañas y presidios de los reinos y señoríos del Rey, nuestro señor, en todo lo cual pueda tañer con su trompeta italiana en quanto toca a los dichos siete toques de guerra contenidos en esta carta de examen”.²⁰⁹

Los propios documentos nos están transmitiendo que unos y otros tocaban instrumentos muy distintos en sus características y en su aplicación, de manera que pertenecían a oficios distintos y no suponían competencia entre sí, aunque excepcionalmente a los trompetas italianos se les permitía tocar en contextos no militares.

En conclusión, la formación profesional de los músicos dependía en gran medida de su especialidad. Se contraponían dos modelos antagónicos: por un lado el escolar, que era colectivo, selectivo e incluso retribuido, defendido por los grandes centros eclesiásticos, y por otra parte el privado de corte gremial,

209. Kenyon de Pascual, Beryl: “*Clarines and trompetas: some further observations*”, en *History Brass Society Journal*, 7 (1995), pp. 100-106.

que era individual, dependiente de un acuerdo personal, y pagado con un alto precio pecuniario o laboral. Ambas opciones convivieron y se complementaron durante todo el período sin menoscabarse mutuamente, puesto que apenas representaban competencia entre sí por la disparidad de las especialidades en las que se centraban.

Una vez adquirida una cualificación profesional en una u otra especialidad, todos los músicos se veían abocados a afrontar una carrera musical que en cualquier caso se revelaba bastante azarosa, a causa de la característica y fluida movilidad que su oficio exigía entre los centros musicales.

4. Movilidad entre instituciones

Conocemos el desarraigo al que se vieron sometidos gran parte de los músicos de la Edad Moderna. Los que se dedicaban a la música sacra, por un afán de promoción dentro del *cursus honorum* que formaba la jerarquía de capillas musicales catedralicias; los que optaban por la música profana, por la necesidad de ir a la búsqueda de un patrón o un contrato. No sólo era una movilidad geográfica, sino también interinstitucional.²¹⁰ Dentro de la misma ciudad de Sevilla, algunos individuos tuvieron experiencias profesionales al servicio de varios mecenas. Esta certeza, que no parece sino alimentar la idea de que la música era un oficio incierto que no garantizaba una estabilidad económica, por el contrario también nos insufla confianza en el hecho de que tal movilidad conllevaba una interpenetración entre géneros musicales y sectores profesionales que reportaría gran riqueza al panorama musical sevillano. Esta realidad, conocida a grandes rasgos, sólo se puede comprobar cuando se cruzan diversas fuentes. Los estudios dedicados a una institución suministran algunos datos acerca de la procedencia y el destino de sus músicos, pero la reconstrucción de sus carreras profesionales es lo que nos hemos propuesto mediante la confrontación de fuentes.

Para empezar, la Ciudad recurre sistemáticamente a los servicios de los ministriles que formaban parte de la capilla catedralicia. Los mejores y más antiguos de ellos formaban copias que ofrecían sus servicios para fiestas puntuales, haciendo uso de las licencias que podían pedir al cabildo y asociándose con ministriles extravagantes que a buen seguro eran sus colegas y discípulos: Juan de Rojas, Jerónimo de Medina y su hijo Juan de Medina, Diego López de Morales, Mateo Jiménez, Damián de Tejada. En cambio, otros nombres que aparecen en

210. Sobre la movilidad y la itinerancia de los profesionales cualificados en la Edad Moderna, véase Reith, Reinhold: "Circulation of Skilled Labour in Late Medieval and Early Modern Central Europe", en Epstein, S.R. y Prak, Maarten (eds.): *Guilds, innovation and the european economy, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University, 2008, pp. 114-142.

la documentación municipal no constan en la catedral y hemos de entender que eran ministriles extravagantes: Andrés Sedabor, Cipriano de Mur, Luis Pizarro, Andrés Pisano, Andrés de Arroyo, Pedro de Ribas, Pedro de Sampedro, Francisco de Covarrubias... Estos nombres no coincidentes son un fenómeno fundamentalmente del siglo XVI. En el siglo XVII, la simplificación de la documentación sólo hace constar el nombre del músico responsable de la copia, que sí coincide con el de la catedral.

El dominio del repertorio sacro y profano que esto exigía a la fuerza tiene que ser equivalente. Los ministriles por definición eran músicos versátiles y polivalentes. Al Cabildo municipal le placía especialmente contar con los instrumentistas de la catedral para así no quedar jamás por debajo de ella, sino beneficiarse del proceso de selección que ella llevaba a cabo a su costa, con la intención de tener a su servicio a los mejores músicos que pudiera obtener. Antes de recurrir a los ministriles de la catedral, en los años 70 del siglo XVI la Ciudad contó con los servicios de la copia de Luis Pizarro, entre cuyos músicos estaba Pedro de San Pedro, quien también trabajó ocasionalmente para los duques de Arcos en la corte de Marchena, junto a otros dos ministriles llamados Juan de Gamarra y Cristóbal Pujol, en los años 40 del siglo XVI, según la documentación conservada de la casa de Osuna.²¹¹

Ya sabemos que no existía una incompatibilidad entre el trabajo simultáneo para patronos civiles y eclesiásticos. No sucedía lo mismo entre las sedes eclesiásticas, las cuales tendían a reservarse los servicios de los músicos con exclusividad o con grandes limitaciones. No obstante, aunque no tenían fecha de caducidad, estos vínculos no solían ser vitalicios. Las razones de la movilidad las encontramos en el dinamismo del mercado, la inflación y la ambición que llevaba a los músicos a buscar mejores remuneraciones, y en gran medida esta movilidad se debió a la conflictividad laboral, que trataremos más adelante con exhaustividad. Tenemos numerosos ejemplos de músicos eclesiásticos que pasan por varias sedes musicales. Introduzcamos el periplo de algunos que prosperaron en Sevilla y probaron suerte en todos los centros musicales de la ciudad. El intercambio de personal entre la catedral y la colegial, concretamente, fue continuo.

Las primeras manifestaciones del fenómeno corresponden lógicamente a ministriles, los más solicitados hacia la promediación del siglo XVI, en el que todas las catedrales comenzaban a incorporarlos. La competitividad entre ellas a la hora de atraerse a los pocos ministriles cualificados actuó en beneficio de la movilidad de éstos. Por ejemplo, Juan de Peraza, el hermano mayor del organista Francisco de Peraza, fue chirimía en la corte de los duques de Calabria en Valencia en 1546, más tarde en la catedral de Toledo, luego en la de Sevilla (desde 1553) y luego entre ambas ciudades, disputado por ambos cabildos.²¹²

211. Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad...*, p. 427.

212. *Ibidem*, p. 535.

Su periplo sigue el curso ascendente de la jerarquía entre sedes catedralicias. Otro ejemplo es el del ministril Juan de Arroyo. En 1560 era vecino de Sevilla en la collación de Omnium Sanctorum y procedente de Córdoba, de donde eran vecinas su madre Juana de Arroyo y su hermana Luisa de Arroyo. Entonces estaba al servicio de don Francisco de Guzmán, señor de la Algaba. Lo conocemos a través de una carta en la que cobró 5.308 maravedíes y medio de la heredera y albaceas de Catalina Lobo, para su madre y su hermana.²¹³ Sin embargo, no permanecería al servicio de la nobleza: por otras fuentes sabemos que en 1598 ya estaba al servicio de la catedral de Granada y era procurador del número de ella. En ese año, Jerónimo y Juan de Medina, padre e hijo ministriles de gran actividad económica, le otorgaron poderes para que cobrase sus deudas y pagos en esta ciudad.²¹⁴

Pero esta movilidad no sólo se daba entre los instrumentistas, sino también con los cantores en la segunda mitad del siglo XVI. El contralto Alejandro de la Serna llegó a Sevilla en 1576, pero procedía de servir al duque de Medina Sidonia en su corte de Sanlúcar de Barrameda, donde siguió teniendo lazos económicos que lo retenían y le obligaban a otorgar poderes a sus agentes.²¹⁵ Pedro Suárez de Robles o Robledo, el primer sochantre de la colegial del Salvador, dejó su puesto por el de maestro de seises en la catedral en 1598, después de haber permanecido cuatro años en el cargo.²¹⁶

En cuanto a maestros de capilla y organistas, tenemos un buen ejemplo en la persona de Juan de Vargas a fines del siglo XVI. Se formó como seise en la catedral de Sevilla, fue docente de canto de órgano en ella, y después halló satisfacción a sus ambiciones en el magisterio de la colegial del Salvador en 1592. Lamentablemente, debido a la incontinencia de su irritable carácter, que le llevó a las manos en alguna ocasión, fue despedido en cuestión de meses.²¹⁷ Entonces regresó a la capilla catedralicia, donde ejerció como organista segundo o del Sagrario entre 1594 y 1599, aunque siguió suministrando villancicos y una capilla dirigida por él a la colegiata del Salvador para los ritos navideños, puesto que dicha iglesia aún no tenía una capilla propia. También fue expulsado de su cargo en esta ocasión por motivos de disciplina, aunque aquí fue por ausentarse sin licencia.²¹⁸ Es probable que desapareciera porque había obtenido un mejor empleo en otra institución, pero aquí le perdemos el rastro.

Según los casos localizados, la tendencia general entre todas las especialidades musicales durante la segunda mitad del siglo XVI fue irse desplazando de una institución a otra en orden lógico, de acuerdo con el prestigio de las mismas.

213. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12366, 3 de septiembre de 1560, fol. 396.

214. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10848, 17 de enero de 1598, fol. 96.

215. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12460, libro 4º de 1580, 12 de agosto de 1580, fol. 982.

216. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 379.

217. *Ibidem*, pp. 111-112.

218. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro de salarios 324, fol. 76v.

Así, la catedral de Valencia ocupaba un escalafón inferior con respecto a la de Toledo, y la ésta con la de Sevilla. A su vez, los músicos al servicio de los duques de Medina Sidonia y de la colegial del Salvador, aún no formalmente establecida, tendían a continuar su carrera en la catedral de Sevilla. Quienes se formaban como músicos en ella frecuentemente tenían que comenzar su vida laboral fuera de ella, para acabar regresando ya con experiencia.

Ya en la primera mitad del siglo XVII, seguimos encontrando evidencias de esta movilidad. Entre los cantores, hay múltiples casos. Juan Castillejo fue cantor en la catedral de Sevilla en 1621-1623, antes de serlo en la corte de Sanlúcar en 1631-1633. Juan Martínez Monzón fue contralto en el Salvador desde 1622, más tarde trabajó en Sanlúcar, y entre 1645 y 1649 estuvo en la catedral de Sevilla.²¹⁹ Juan Martínez Monzón fue primero cantor contralto en la colegial, habiendo conseguido su plaza mediante oposiciones (1622-1635)²²⁰ y luego en la catedral (1645-1649).²²¹

También el organista Gonzalo de Torres, músico de los duques de Medina Sidonia, fue cedido por ellos a la iglesia colegial del Salvador de Sevilla, un lugar donde el órgano destacaba por su esplendor, pero reclamado en un plazo inferior a un año.²²² Los músicos al servicio de la nobleza tenían muy limitado el desarrollo de su carrera, porque sus patronos se resistían a desprenderse de ellos cuando eran buenos. Más tarde consiguió dejar la corte ducal y regresar a Sevilla, donde estuvo como organista de la parroquia de Santa Ana, que es el lugar donde se había formado como ayudante del organista Nicolás de Modeau desde 1614 al menos. Desde 1639 hasta 1649 fue maestro de seises en Sevilla y murió a causa de la gran Peste.²²³

Los ministriles siguieron vagando de una catedral a otra. Juan de Castro, que en 1612 y 1621 dirigía copias de ministriles extravagantes, y en 1617 contrataba personal en nombre de la capilla musical de la colegial de San Salvador, puede que fuera el mismo Juan de Castro que integraba la capilla ducal de Sanlúcar de Barrameda en 1618.²²⁴ El ministril Alonso Vargas Machuca también fue cornetista en Sanlúcar antes de serlo en la catedral de Sevilla. Los ministriles Antonio Gutiérrez y Duarte de Silva, que en Sevilla nunca pertenecieron a una institución, se incorporaron a la capilla ducal de Sanlúcar en 1638.²²⁵ El ministril bajón

219. Daza Palacios, Salvador: *Música y sociedad en Sanlúcar de Barrameda*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2010, p. 49.

220. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 334.

221. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 58, fol. 7v, 10 de febrero de 1645.

222. Cárdenas Serván, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 40. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 422.

223. Daza Palacios, Salvador: *Música y sociedad...*, p. 49.

224. *Ibidem*, p. 50.

225. *Ibidem*, p. 55.

Manuel de Villar estuvo en la capilla del Salvador como músico alrededor de 1632,²²⁶ en que aparece la primera referencia (una petición de una licencia para asistir a la boda de una hermana). En 1634 se le otorgó un salario de la dotación de los Alfaro,²²⁷ pero ignoramos cuándo dejó de pertenecer a la colegial, porque en 1636 estaba pidiendo una ayuda de costa en la catedral de Granada. En 1645-7 lo encontramos ejerciendo en la capilla de la catedral de Sevilla,²²⁸ mientras disfrutaba de licencias en la de Granada. Su ausencia fue tan larga que otro bajonista solicitó que se le otorgara su plaza.²²⁹ En 1650 consta que pidió una licencia en la catedral de Granada para opositar a la de Sevilla.

Como ejemplo de maestro de capilla de la primera mitad del siglo XVII, Diego de Grados fue niño de coro de la catedral de Sevilla, ayudante del maestro Alonso Lobo, y entre 1615 y 1619 estuvo sirviendo al duque de Medina Sidonia en Sanlúcar. Más tarde fue maestro de capilla en la catedral de Úbeda, y posteriormente en Berlanga de Duero en Soria, donde además fue canónigo. En 1621 regresó a Sevilla como maestro de capilla del Sagrario y en 1622 se convirtió en el maestro de la catedral de Plasencia.²³⁰ Su carrera musical constituye un perfecto ejemplo de ascenso por la escala de los maestrzgos de capilla: comenzó su formación en las mejores condiciones y en la mejor catedral, y una vez completada su educación musical fue peregrinando por las sedes. Si prefirió acabar como maestro de capilla de Plasencia, fue porque en Sevilla no tendría perspectivas de ascender hasta la cúspide de la escala.

Por lo tanto, observamos que en la primera mitad del siglo XVII, en líneas generales, se ha relativizado el *cursus honorum* que los músicos seguían en su periplo. La movilidad es tan activa como la del siglo XVI, pero los profesionales de la música no necesariamente afluyen de la corte ducal y la colegial a la capilla catedralicia. Los desplazamientos no siempre se producen en ese sentido. La explicación debe de residir en la reorganización que la capilla del Salvador ha experimentado desde comienzos del siglo XVII gracias a la donación de los Alfaro.²³¹ Desde el momento en que existían unas rentas asignadas al salario de una capilla, la colegial del Salvador comenzó a interesar a los músicos sevillanos como un territorio virgen en el que encontrar acomodo profesional. La capilla colegial empezó a funcionar como una vía de salida para el excedente de músicos que producía la catedral. Aunque por supuesto suponía un premio de consolación muy pobre tanto en salario como en plazas, al menos estaba todavía en proceso de organización y para colmo estaba muy bien conectada con la corte ducal del

226. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 334.

227. *Ibidem*, p. 270.

228. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 58, fol. 45, 6 de octubre de 1645.

229. Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada...*, p. 160.

230. Daza Palacios, Salvador: *Música y sociedad en...*, p. 47.

231. Véase capítulo 2: Los músicos de la Iglesia.

Medina Sidonia, ávida demandante de músicos para su capilla de Sanlúcar de Barrameda. Los intercambios entre ambas capillas florecieron en el siglo XVII. La tónica que sí se mantiene es la de la centralidad de Sevilla: los músicos que trabajan fuera de la ciudad dirigen sus esfuerzos a regresar a la ciudad. Por ejemplo, el organista que hemos citado prefirió ocupar una plaza en la parroquia de Santa Ana para poder regresar de Sanlúcar, y el bajón mencionado utilizó la catedral de Granada como una plataforma para preparar su regreso a la de Sevilla.

En la segunda mitad del siglo XVII, como para confirmarnos que el oficio del músico no había adquirido mucho más sedentarismo, Fernando de Vidaurri formó parte de la capilla musical de la colegial del Salvador en 1652, aunque como supernumerario a la espera de una plaza vacante. En 1653 consigue dicha vacante y comienza a cobrar su salario de 40 ducados como cantor tenor.²³² En 1658 se traslada al Puerto de Santa María, donde entrará al servicio del duque de Medinaceli, aunque se le guarda su plaza en la colegial del Salvador. Encontramos rastro de su trabajo en la capilla del duque, en la iglesia mayor de la ciudad, en la documentación del marquesado de Alcalá de los Gazules. Su asiento se firmó en 22 de marzo de 1658 y se le otorgaba un salario de 150 ducados y 12 fanegas de trigo al año, hasta que el duque lo diera por terminado. Esto sucede en 30 de diciembre de 1660, cuando regresa a su puesto en la capilla de la colegial de San Salvador de Sevilla. En 1664 encontramos la última noticia de él en dicha documentación, al parecer se le concede una licencia para servir al duque de Medinaceli, y en ese mismo año reaparece en la del marquesado de Alcalá, en 10 de marzo. Se conserva toda una serie de libranzas que recibió a lo largo del tiempo, aunque se rastrean quejas sobre el retraso en el pago:

“Fernando de Vidaurre, y Leonardo de Herrera, Mússicos de la Cappilla de VE, diçen que ambos se allan con obligaciones de cassa que sustentar y por esso no pueden esperar dilaciones de paga, suplican a VE, se sirva de mandar que el salario, que se les señala, se les pague por despensa, y no siendo así el dicho fernando Vidaurre suplica a VE, se sirva de dar liçencia para volberse a su Yglesia porque la que trujo de su Cavildo se le cumplió el sabado y no puede detenerse más sino es para quedarse en el servicio de VE, en que los dos dessean emplearse y esperan recibir merced de su grandeza”.²³³

Otro cantor de sus mismas características fue Marcos Nazareno. La vida de Marcos Nazareno se nos revela como una de las más azarosas, pues desempeñó su actividad profesional al servicio del duque de Medinaceli, el de Medina Sidonia, la colegiata del Salvador de Sevilla, etc. En 7 de febrero de 1654 firma el asiento con el duque de Medinaceli para servir como músico en la capilla ducal de la iglesia mayor del Puerto de Santa María, con el sueldo de 100 ducados y 18

232. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 275.

233. Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli (ACDM), Sec. Contaduría del Marquesado de Alcalá, libro 326, s/ fol.

fanegas de trigo al año. Exactamente lo mismo recibió su hermano Pedro en el mismo día. A pesar de la generosidad de este salario, en 26 del mismo mes este músico ya está encabezando una súplica al duque:

“Excelentísimo Señor: Marcos nazareno y Pedro Nazareno criados de vuestra excelencia dizen que la carestía del pan es grande y con el gasto de sus perçonas y cassa no pueden aber para comprarlo por tanto.

Piden y suplican a vuestra excelencia se sirva mandárseles de algun trigo porque se hallan alcansados de dineros que en eso hará vuestra escelencia limosna y esperan de la grandeza de vuestra excelencia”.²³⁴

En 1662 estuvo sirviendo como cantor contrabajo en la capilla musical de la colegiata del Salvador de Sevilla, pero al año siguiente pidió su salario Miguel de Ossorio, señal de que ya no estaba allí.²³⁵

Miguel Osorio fue recibido por cantor tenor en la capilla de la catedral el 8 de marzo de 1650, con el salario de 250 ducados, aunque cada año podía solicitar un aumento de 50 más. El 31 de julio de 1662 fue despedido,²³⁶ por lo que buscó empleo en la otra gran institución musical de la ciudad. Miguel de Osorio en 1662 trabajaba como cantor tenor para la colegiata del Salvador como músico ocasional, “de la parte de fuera”. En 1663 fue admitido como músico interno, pero supernumerario. En 1665 se tomó una licencia de 20 días de la que no regresó, por lo que fue sustituido. No sabemos cuándo, es readmitido en la capilla, hasta que el 24 de diciembre de 1668 se convirtió en maestro de la misma, superando las oposiciones en las que había sido el único en presentarse. En 1678 Miguel Osorio había demostrado su falta de profesionalidad, puesto que eludía sus obligaciones compositivas y maltrataba a los miembros de la capilla. Al ser reprendido por los músicos y por el cabildo, escribió un memorial lamentándose de la decepción que le había causado el cargo al tener a su disposición una capilla tan mal nutrida. Renunció al magisterio para volver a ser cantor, cansado de responsabilidades, cosa que el cabildo aceptó.²³⁷

Juan de Bustamante, cantor contralto, también trabajó para el Salvador y para la capilla de Sanlúcar desde 1674.²³⁸ Juan de Mendoza también fue contralto tanto en Sanlúcar como en la colegial del Salvador, y lo mismo sucedió a Diego Pérez.²³⁹

De nuevo, tenemos ejemplos de ministriles itinerantes como de cantores. El ministril Luis Vilches era corneta en 1651 en la capilla de Sanlúcar, pero en 1658

234. Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli (ACDM), Sec. Contaduría del Marquesado de Alcalá, libro 326, s/fol.

235. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 281.

236. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007, vol. II, p. 273.

237. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música...*, p. 148.

238. Daza Palacios, Salvador: *Música y sociedad...*, p. 69.

239. *Ibidem*, p. 51.

ya formaba parte de la colegial de San Salvador, hasta que murió en 1694. Pedro de Prado, ministril bajonista, pertenecía a la colegial desde 1661, pero en 1672 fue contratado por el duque de Medina Sidonia con un sueldo anual de 150 ducados y 12 fanegas de trigo.²⁴⁰

Incluso a finales del siglo XVII, cuando la coyuntura había cambiado y el dinamismo económico del sistema comenzaba a estancarse, encontramos vidas muy azarosas de músicos. El cantor contralto Francisco Vázquez Quincoya también fue maestro de capilla en Sanlúcar de Barrameda en 1697, pero antes de eso, se presentó a las oposiciones de maestro de capilla en la colegial del Salvador de Sevilla. Aunque no las aprobó, se quedó como cantor en 1680-1685. Fue maestro de capilla en Marchena y en Arcos de la Frontera antes de regresar a su Sanlúcar natal para desempeñar tal puesto.²⁴¹

Por lo tanto, concluimos que, en la segunda mitad del siglo XVII, los músicos de todas las especialidades experimentaron una notable movilidad entre las capillas ducales (Medina Sidonia y también Medinaceli, la cual parece haberse contagiado del interés musical de su rival) y la del Salvador. No está claro cuál nutre la plantilla de las otras, sino que el intercambio sucede en todas direcciones. Es natural que la colegial de San Salvador despierte el interés de los músicos, aunque todavía está lejos de constituir un buen partido. Por su parte, la catedral de Sevilla parece haberse desmarcado de este continuo trasvase de efectivos. Durante la segunda mitad del siglo XVII, la inversión del cabildo en música ha descendido escandalosamente y el número de cantores se ha ido moderando. Los salarios se habían convertido en insuficientes y los aumentos y ayudas fueron concedidas con menor frecuencia.²⁴² Esta difícil situación económica provoca que el personal musical fuera de la catedral sea más nutrido y de mayor calidad que anteriormente.

Desenvolviéndose en este entramado de instituciones y patronos durante muchos años, a pesar de todas las dificultades y exigencias de adaptación, los músicos tuvieron que formar una familia y llevar a cabo una vida privada de la que también hay huellas en la documentación.

5. Dotes y herencias

Algunos músicos, sobre todo los ministriles, entre los que no había clérigos, debieron a sus esposas generosas dotes.²⁴³ En la mentalidad del Antiguo Régimen,

240. *Ibidem*, p. 67.

241. Daza Palacios, Salvador: *Música y sociedad...*, p. 75.

242. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007, p. 192 y 248-252.

243. Las dotes matrimoniales de los oficios artísticos hacia 1520 estaban entre 21.000 maravedíes y 50.000 maravedíes en su mayoría. Morell Peguero, Blanca: *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del descubrimiento*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pp. 29-30.

la mujer es improductiva por imperativo de los valores vigentes, por lo cual supone una carga para el marido, que además adquiere la responsabilidad de velar por su honra.²⁴⁴ La economía doméstica descansaba sobre cuatro pilares: la dote de la mujer (que podía ser un adelanto de los derechos de herencia de sus padres), la donación *propter nuptias* del marido o aportación voluntaria al matrimonio, las arras (una décima parte de los bienes del esposo) entregadas a la mujer, y por último las herencias que cualquiera de ambos miembros de la pareja pudieran recibir.²⁴⁵ La dote era una salvaguardia material para la esposa en caso de litigio, abandono o divorcio. Fue concebida como un adelanto de la herencia. Los maridos sólo podían detentar los aumentos y beneficios de las dotes, pero no las mismas.²⁴⁶ A las mujeres correspondía la mitad de los bienes gananciales a la muerte de su marido en la corona de Castilla.²⁴⁷

Hemos localizado documentos que reflejan algunos de los cuatro pilares citados. Las cartas de dote eran formalmente cartas de pago en que los padres de la novia entregan un conjunto de bienes y dinero, valorados en maravedíes o reales por personas imparciales (frecuentemente tasadoras con experiencia),²⁴⁸ al novio, que lo recibe. En las cartas de dote que hemos localizado, no sólo había objetos de uso cotidiano, sino también joyas y tejidos caros.²⁴⁹ Veamos en qué medida estaban diversificados los bienes.

El ejemplo más antiguo localizado es la dote que recibió Ana de Padilla, la prometida del ministril Diego López de Morales. Él había ingresado en la capilla catedralicia como sacabuche en 1565, luego aportaba al matrimonio el atractivo de un empleo relativamente estable y bien pagado. Su hermano, Juan Bautista de Morales, que también era sacabuche, en 1571 era el principal de los ministriles de la catedral de Sevilla y custodiaba los instrumentos en ella. Por lo tanto, Diego

244. *Ibidem*, p. 166.

245. Núñez Roldán, Francisco: “Compromiso ajuar y dote femenino en el Bajo Guadalquivir (1513-1556)”, *Archivo Hispalense*, 92 (2009), pp. 127-139. Núñez Roldán, Francisco: *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2004, pp. 103-124. Rodríguez Sánchez, A., “Las cartas de dote en Extremadura”, en *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La documentación notarial y la Historia*, Santiago de Compostela, 1984.

246. Cremades Griñán, Carmen María y Sánchez Parra, Pilar: “Los bienes de las mujeres aportados al matrimonio. Estudio de la evolución de la dote en la Edad Moderna”, en García-Nieto París, María Carmen (coord.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986, pp. 137-148.

247. Birriel Salcedo, Margarita María: “Mujeres y género en la España del Siglo de Oro”, en Martínez Berbel, Juan Antonio y Castilla Pérez, Roberto (eds.): *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 37-55.

248. Martínez Ruiz, Emilia: “El aprecio de los bienes llevados al matrimonio en el siglo XVI. El ejemplo de Huéscar”, en López Beltrán, María Teresa (coord.): *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educació y familia en el ámbito rural y urbano*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999, pp. 101-133.

249. Morell Peguero, Blanca: *Mercaderes y artesanos...*, pp. 131-140.

López debía de gozar de una buena posición. Hasta 1569 había estado cobrando 50.000 maravedíes y 48 fanegas de trigo al año de salario, pero en 16 de enero había pasado a ganar 6.000 maravedíes más,²⁵⁰ y ése debió de ser el acicate para contraer matrimonio. Ella era hija de Cristóbal Martín y Catalina Rodríguez y en 1569 era una doncella de doña María de Guzmán, hija de un regidor de Sevilla.²⁵¹ Precisamente porque la dote procedía no sólo de los bienes de sus difuntos padres sino también de la gratitud de la señora, Ana de Padilla recibió una generosísima cantidad: 1.000 ducados. Un 60% (600 ducados) fue pagado al contado en reales de plata, un 20% en forma de ajuar y otro 20% en dos tributos redimibles de 100, situados en la villa de Huévar. Entre los dos, Ana de Padilla recibiría una renta anual de 5.579 maravedíes. Si muriera sin hijos, doña María de Guzmán obligaba a su doncella a devolverle la mitad de la dote, 500 ducados. Diego López añadió una donación *propter nupcias* en consonancia con la prodigalidad de la benefactora: 300 ducados. En el ajuar se cuentan 32 prendas de vestir para Ana, algunas bajo los epítetos cualitativos de “rica”, “de oro”, “de argentería”, 18 piezas de ropa doméstica, y un número indeterminado de joyas (corales, sortijas, gargantilla y cuentas de oro). La indumentaria femenina costaba 130, 6 ducados (1436, 5 reales), que montan el 66% del ajuar. Las joyas valían el 3% del ajuar (66 reales). Por su parte, la ropa doméstica suponía el 29% del ajuar (630 reales).²⁵²

En un nivel económico más normal, por las mismas fechas Pedro de Ribas, ministril de la Ciudad entre 1562 y 1574, recibió de María de Ribera, madre de su esposa Francisca de Ribera, 150 ducados (56.250 maravedíes) como dote y otros 150 ducados en ajuar. Contrajo matrimonio ya siendo ministril al servicio del poder municipal, en 1569. Añadió 100 ducados de arras a la dote de su esposa. Este ajuar, que llegó con cierto retraso de unos meses, pues la madre se concedía un plazo de un año para reunirlo,²⁵³ constaba de una cama, tejidos domésticos, menaje y sobre todo vestuario y adorno femenino, entre el que se cuentan unos zarcillos de oro valorados en 1.500 maravedíes.²⁵⁴ En esta dote se incluía la legítima herencia que correspondía a Francisca de su difunto padre Juan de Santiago. Así, la dote se componía de un 50% en dinero y el otro 50% en un ajuar, pero dentro del ajuar el 50% correspondía a ropa del hogar, el 19% al mueble de la cama, el 25,6% a la indumentaria femenina, el 3% a joyas y menos del 2% al menaje doméstico. En total, la dote de Francisca de Ribera llevó al matrimonio con el ministril Pedro de Ribas era de una cuantía de 112.500 maravedíes.

Cuando el ministril Luis de Albánchez desposó a Isabel de Cuevas, la hija del ministril Gaspar de las Cuevas, a la muerte de éste en 1580, ésta fue favorecida

250. ACS, Sec. IV, Fábrica, Libro de salarios nº 322, fol. 194v.

251. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 119, libro 2º de 1569, 22 de mayo de 1569, fols. 286r-289r.

252. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12613, libro 1º de 1602, 25 de noviembre de 1602, fol. 416.

253. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 119, libro 2º de 1569, 16 de junio de 1569, fols. 502v-503v.

254. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 121, libro 1º de 1570, 31 de diciembre de 1570, fol. 67.

por el cabildo catedral, quizá en virtud de su reciente orfandad, con una de las dotes de la fundación del arzobispo don Fernando de Valdés, consistente en 20.000 maravedíes al contado.²⁵⁵ Mucho más tarde, en 1598, el ministril recibió de su suegra una generosa dote: una cama, mesa y sillas, un aparador, trigo, menaje de cocina, ropa de cama y mesa, ropa femenina entre la que se cuenta un terno de lujo de 24 ducados (9.000 maravedíes), 46 ducados (17.250 maravedíes) en efectivo y, lo más sobresaliente, joyas. La posición económica de Gaspar de las Cuevas como ministril de la catedral no debía de ser desesperada (de hecho ganaba 75.000 maravedíes y 60 fanegas de trigo de salario anualmente en la fecha de su muerte, además de lo que obtendría actuando fuera de la catedral) cuando su hija fue dotada con unos corales engarzados en oro por valor de 30 ducados (11.250 maravedíes), una sortija de diamante de 4 ducados (1.500 maravedíes), una sortija de esmeralda de 5 ducados (1.875 maravedíes), unos zarcillos y un ahogadero de oro de 3 ducados (1.125 maravedíes). El total de la dote montaba 79.885 maravedíes, a los que el esposo sumó 200 ducados (75.000 maravedíes) de arras.²⁵⁶ Un 22% correspondía al dinero contante, un 20% a las joyas, un 17% a la indumentaria femenina, un 12% al menaje, algo más de un 10% a la ropa de casa, un 10% a los muebles y un 8,5% al trigo aportado. Se trata de una dote muy diversificada, lo cual nos inspira la idea de que se recurrió a bienes heredados y acumulados más que a los ahorros que hubiera podido reunir el ministril. Es apreciable la diferencia entre la cuantía de esta dote y la anteriormente comentada, más opulenta, a pesar de que habían transcurrido once años de inflación.

Gracias a su testamento, sabemos que el ministril catedralicio Juan Bautista de Morales (hermano mayor del mencionado Diego López de Morales) recibió una dote de 450 ducados (168.750 maravedíes) con su mujer Isabel de Segura. Ignoramos la fecha de entrega de esta dote, pero el testamento data de 1590.²⁵⁷ No está en nuestra mano explicar la generosidad de esta dote porque no sabemos nada sobre el origen social de ella, pero calculamos que este matrimonio no debió de ser muy posterior al de su hermano menor, el cual sólo recibió 300 ducados. En cualquier caso, la familia de Juan Bautista de Morales siempre disfrutó de una buena posición económica, si tenemos en cuenta que su hija Luisa de Morales fue casada en una fecha indeterminada anterior a 1590 con Juan de Vera Martel con una desafortunada dote de 1.500 ducados (562.500 maravedíes). Para colmo, fue nombrada la heredera de la segunda vida de una casa de Francisco Venegas cedida a Juan Bautista de Morales por dos vidas por 34.000 maravedíes al año, en la Carretería, bajo los portales enfrente del río.²⁵⁸

255. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12462, libro 6º de 1580, 22 de diciembre de 1580, fol. 786.

256. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 153, libro 3º de 1580, 29 de octubre de 1580, fol. 650.

257. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12533, libro 6º de 1590, 19 de noviembre de 1590, fol. 355.

258. *Ibidem*, 28 de octubre de 1590, fols. 186r-193v.

Experimentamos un gran salto de calidad con un testimonio de finales de siglo. El cantor contralto Alejandro de la Serna había recibido como dote de su mujer María de Esturizaga un tributo y censo de más de 300 ducados de principal en la villa de la Fuente de Saúco, situado en 1550 por parte de una familia de regidores de esta localidad, aunque no se menciona sobre qué. Para cobrarlo, habían otorgado poderes al maestro de cantería zamorano Alonso Gutiérrez. En 1598, el matrimonio otorgó poderes también a Jusepe Álvarez, racionero de la catedral de Zamora, para que junto con él cobrase los réditos del tributo y censo a algunos deudores y para que lo vendieran y para que redimieran el censo con las ganancias obtenidas del tributo.²⁵⁹ Casi con seguridad, este opulento tributo no fue lo único que integró la dote de María de Esturizaga, luego podemos presumir una buena posición económica a su familia.

Con respecto a las dotes recibidas por músicos, las localizadas en el siglo XVII comienzan con una notable recuperación en su cuantía. El ministril Alonso Gutiérrez, quien era extravagante y *a priori* no constituía ningún buen partido por su supuesta inestabilidad laboral, se casó con doña Florencia Paula de Tolar en 1612 y recibió una dote y ajuar valorados en 6.286 reales (213.724 maravedíes) de su suegra Paula de Aguilar, a los que él sumó 100 ducados (37.500 maravedíes) de arras.²⁶⁰ En este caso, desgraciadamente no podemos desglosar el contenido de esta dote porque no está a nuestro alcance.

Aún más notable es la dote que el cantor Baltasar Pérez obtuvo en su matrimonio con Isabel de Castro: 1.000 ducados (375.000 maravedíes), consistente en un huerto en la ciudad de Sanlúcar y el ajuar doméstico. Tenemos noticia de ello en el testamento que el cantor hizo en 1614. En este mismo año, también a través de un testamento, sabemos que el ministril había dotado a sus hijas Francisca de Paula e Isabel, con 2.000 ducados para que ingresaran como monjas profesas en el monasterio de la Concepción de Sevilla, además de otros 300 ducados (112.500 maravedíes) que había pagado de propina.²⁶¹ Por lo que vemos, las dotes de 1.000 ducados dejaron de ser excepcionales en el siglo XVII en lo que a músicos se refiere.

Mucho menos espectacular es la dote que María Ruiz y Esteban Lorenzo dieron en 1615 a su hija Catalina de Bonilla, casada con el ministril extravagante Juan López. El ajuar estaba valorado en 1.966 reales (66.844 maravedíes), entre muebles, ropa de cama y mesa, menaje del hogar, indumentaria femenina y un pequeño tesoro integrado por ocho retablos de santos, un rosario de pasta guardado con sus extremos y cruz de oro de 200 reales (6.800 maravedíes), unos pendientes de oro, piedras blancas y perlas de 6 ducados (2.250 maravedíes), dos pulseras de perlas, un anillo de oro y tres sortijas de cinco, tres y una piedra

259. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12585, libro 3º de 1598, 29 de abril de 1598, fol. 453.

260. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 307, 7 de enero de 1612, fol. 162.

261. AHPdS, PNS, oficio 6, leg. 4241, libro 4º de 1614, 6 de octubre de 1614, fol. 998.

que valían 12 ducados (4.500 maravedíes). El ministril sumó cien reales (3.400 maravedíes) al monto en concepto de arras.²⁶² La dote de Catalina de Bonilla se componía de un 44,3% de vestuario femenino, un 20,3% de ropa de casa, un 18,6% de joyas y objetos suntuarios, un 8,7% de muebles y un 8% de menaje. En esta dote destaca la ausencia total de dinero en efectivo.

Como se puede ver, las dotes recibidas por los ministriles no obedecen a un patrón fijo, ni en cuantía ni en distribución de la riqueza. Ni siquiera guardan relación con el atractivo laboral del novio, fuera músico de la Ciudad, de la catedral o extravagante. Dependen de la evolución de los tiempos y, por supuesto, de la familia de la que procediera la doncella, que nos es desconocida en la mayor parte de los casos.

Hemos visto destacar al rico ministril catedralicio Jerónimo de Medina en todos los capítulos expuestos, y en el del matrimonio no iba a ser menos. El más afortunado y poderoso entre los ministriles sevillanos desposó a una verdadera *rica hembra* (hablando en términos de pueblo llano). No contamos con la carta de dote, pero podemos hacernos expectativas teniendo en cuenta las herencias que Agustina de Vega recibió por parte de su familia. Desde una fecha incierta, poseía un tributo de 37.500 maravedíes al año impuestos sobre dos partidas de juros:²⁶³ uno de 58.451 situado sobre el almojarifazgo mayor de Berbería y la cuenta de mercaderes de hierro y herrajes de Sevilla, heredado de su padre Hernando de Balza, y el otro juro de 21.937 maravedíes anuales sobre el almojarifazgo de Sevilla, heredado de su abuelo Antón de Carmona.²⁶⁴ Esta herencia suponía para la economía doméstica la tranquilidad y la estabilidad de unas rentas que liquidaban semestralmente. En 1590, cumplidos los 18 años y casada con Jerónimo de Medina, vendió por 1.400 ducados (525.000 maravedíes) el tributo a Jerónima de Jaén, hija del difunto Baltasar de Jaén y con el jurado Luis Álvarez de Soria como su curador *ad litem*, pero retuvo los dos juros sobre los que estaba situado. Sobre los mismos juros estaba impuesto otro tributo, en manos del sochantre de la catedral de Sevilla Miguel Jerónimo, de 27.000 maravedíes. Agustina de Vega debía pagarles los réditos de los tributos en dinero de contado, y ni ella ni sus herederos podían vender los dos juros si no era asegurándose de su pervivencia. Para garantizar el pago de estos réditos, el ministril Juan de Rojas, fiador en esta operación, hipotecó tres casas realengas que tenía en la plaza de San Lorenzo.²⁶⁵ Por si fuera poco, en 1611 Agustina de Vega heredó de su madre Juana Bautista de Vega una parte de un juro situado

262. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1175, libro 1º de 1615, 14 de marzo de 1615, fol. 659.

263. Toboso Sánchez, Pilar: *La deuda pública castellana durante el Antiguo Régimen (juros)*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1987.

264. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1185, libro 4º de 1617, 15 de septiembre de 1617, fol. 823. Domínguez Ortiz, Antonio: *Historia de Sevilla...*, pp. 122-126.

265. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12532, libro 5º de 1590, 18 de octubre de 1590, fol. 1090.

sobre las alcabalas, que se traducían en 24.332 maravedíes de rentas en cada año.²⁶⁶ También le pertenecían en 1615 58.404 maravedíes de juro y renta al año, situados sobre las rentas del almojarifazgo mayor de Sevilla.²⁶⁷ A su vez, en 1617 tenía 21.331.000 maravedíes de juro y renta al año sobre las alcabalas reales.²⁶⁸ Teniendo en cuenta que su marido ganaba 200 ducados (75.000 maravedíes) y 60 fanegas al año en la catedral (a lo que hay que sumarle lo obtenido en sus actuaciones fuera de ella), un salario discreto, parece bastante obvio que ella aportaba a la economía doméstica tanto como él, si no más. Estos recursos explicarían la abundancia de inversiones y negocios que llevaba adelante su marido.

Otro ministril, Juan de Santa María, en 1615 ya estaba casado con Jerónima de Lescano, viuda del cirujano Cristóbal Rodrigo Lobón. De su primer matrimonio le habían quedado en 1609 diez aranzadas de viña en la Barqueta, que arrendadas a Pedro Martín, carpintero de ribera, rentaban cien ducados (37.500 maravedíes) al año el día de San Miguel. El matrimonio decidió cancelar este arrendamiento en 1615,²⁶⁹ para seguidamente cedérselo a Juan Suárez Carrillo, labrador de la collación de Omnium Sanctorum, por tres años por una renta de 130 ducados (48.750 maravedíes) al año y dos cargas y media para el monasterio del Dulce Nombre de Jesús, vulgo las Recogidas. El labrador debía asumir el riesgo y ocuparse de costear y llevar a cabo la poda, la fertilización y todos los cuidados necesarios.²⁷⁰

Pero las herencias no siempre llegaban procedentes de la familia de la mujer. Había excepciones como la que correspondió al ministril corneta Julián de Torres, quien en 1619 recibió de mano de su primo Pablo de los Reyes la parte que le tocaba de la herencia de su tía, Catalina de los Reyes: 205 reales (6.970 maravedíes) procedentes de la venta de una propiedad en Utrera.²⁷¹ No venía a ser más que una ayuda para un hombre cuyo salario anual era de 320 ducados (11.250 maravedíes) al año.

No obstante, en cuestión de novias bien dotadas por herencia, no hay duda de que quien salió mejor parado fue el ministril trianero Juan Bautista Romero en 1570. Músico extravagante, se benefició de la herencia que correspondió a su mujer, María de Olmedo, por muerte de su tío carnal, el bachiller Bartolomé de Olmedo. Ambos estaban casados ya y contaban con 20 años de edad. Los 30 ducados que María heredó llegaron en una forma muy atractiva:

266. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1175, libro 1º de 1615, 5 de mayo de 1615, fol. 304.

267. *Ibidem*, fol. 305.

268. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1185, libro 4º de 1617, 15 de septiembre de 1617, fol. 821v.

269. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1177, libro 3º de 1615, 2 de noviembre de 1615, fol. 421.

270. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1177, libro 3º de 1615, 9 de noviembre de 1615, fol. 524v.

271. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10936, 20 de septiembre de 1619, fol. 976.

“una cherimía que costó seys ducados e una corneta que costó tres ducados e una flauta un ducado estas tres pieças se compraron en los dichos preçios de Juan Meniyo menestril e un sacabuche que costó doze ducados de Juan de Paredes y los ocho ducados restantes nos dáis en dineros”.²⁷²

Inmediatamente, Juan Bautista Romero ligó estos instrumentos a la dote de su mujer, por lo tanto su propio sustento dependió de la duración de su matrimonio. Pues aunque es muy probable que él, como ministril extravagante y polifacético, supiera tañer los cuatro instrumentos, el destino más apropiado y rentable para ellos fuera la formación de una copia de ministriles para alquilar sus servicios en festividades y rituales, en unas fechas tan fructíferas para los músicos sevillanos. Por lo tanto, la aportación de su esposa a la economía doméstica sería decisiva porque le otorgaría el medio de vida de la familia. Es poco probable que el tío difunto, que era bachiller, fuera ministril a su vez (sería el primer caso) y tuviera esos instrumentos para su uso personal. Más bien todo apunta a que el bachiller tuvo la voluntad expresa de conceder su herencia en especie, bajo la forma que consideró más útil para el marido de su sobrina, animándolo o apoyando su proyecto de fundar una copia. Eso parece indicar que en 1570, la música se consideraba un oficio con proyección de futuro.

Por lo tanto, cogemos que quien dispusiera de 22 ducados de ahorros podía adquirir un equipo completo de ministril e incluso organizar una copia. Algo definitivamente al alcance de los salarios que se dispensaban en la capilla catedralicia. Por ende, no debe extrañarnos que proliferaran las copias de ministriles y que los instrumentistas fueran tan versátiles. Verdaderamente, la música constituía una opción profesional asequible que, aparte de la formación musical, exigía poco esfuerzo inversor y prometía clientela de sobra.

Fuera de los esfuerzos y ayudas que supusiera el matrimonio, la vida familiar de los músicos les exigió un asentamiento que, como no podía ser de otra manera, fue influido por su oficio.

6. Vivienda

La mayoría de los documentos notariales obvia la collación en la que residen los músicos sevillanos. Aunque la mayoría se declaran vecinos de Sevilla, pocos son los que dan información sobre la circunscripción en la que residen. Hemos preferido ceñirnos a estos testimonios explícitos y no tomar como datos los documentos de arrendamiento, puesto que algunos músicos tenían varias casas alquiladas al mismo tiempo e ignoramos si residían en ellas o qué utilidad les daban. Teniendo en cuenta las vecindades declaradas, utilizando una muestra de

272. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 121, libro 1º de 1570, 18 de marzo de 1570, fol. 963.

individuos que, no lo olvidemos, cambiaban de residencia a menudo, obtenemos los siguientes datos:

Collación	1550-1559	1560-1569	1570-1579	1580-1589	1590-1599	1600-1609	1610-1619	1620-1629	1630-1639	1640-1649
Sta. María	1 C		1 C	1 M	1 M 1C	1 M	3 C	2 M 1 C 1 A	1C	
San Martín				1 M			1 M	1 M		1 M
Sta. Marina							1 A	1 O 1 M		
San Lorenzo			1 M	2 M	1 O	3 M	2 M	2 M 1 C		
Omnium Sactorum		1 M	1 MA	1 M 1 O	1 O		1 M			
San Gil				1 M					1 O	1 O
San Vicente				6 M 1 O	1 O 4 M	1 M	2 M			
San Salvador			1 C	2 O	1 O	3 M 1 T				
San Andrés							8 M	4 M		
Sta. María Magdalena	1 O				1 C	2 T		1 M		1 O
San Roque										
San Juan de la Palma			1 M			1 M	3 M	3 M		1 O
San Román								1 C		
San Julián							1 O	1 MA		
Santa Ana			1 M				1 C			
San Esteban							1 O 1 C			
Santa Cruz						1 C				
San Isidro								1 M		
San Marcos								3 M		
San Pedro					1 C			1 T		
San Ildefonso				1 O						
San Bartolomé							1 M			
San Miguel					1 O				1 M	

Ministriles: M Cantores: C Organistas: O Maestros: MA Representantes: R
Trompeteros: T Atambores: A

Como puede observarse, la collación preferida por músicos en general a lo largo del Siglo de Oro era la de San Vicente, que presenta 15 casos en nuestra muestra. Era una zona habitada preferentemente por los ministriles y algunos organistas, pero el resto de especialidades musicales no revela interés por ella. La segunda posición la detenta la collación de Santa María, que suma 14 individuos en la muestra. Es comprensible que la mayor parte de los músicos al servicio del cabildo eclesiástico, sobre todo si eran clérigos, tendieran a vivir en las casas que éste poseía en la collación de la iglesia mayor. En cualquier caso, el contingente de músicos que habitan en ella está muy nutrido de cantores catedralicios, aunque también podemos encontrar ministriles. Esta collación también era la favorita para los maestros de música, artesanos de instrumentos musicales, pregoneros, relojeros y campaneros. Desde el punto de vista musical, el de Santa María es el barrio más interprofesional. Los cantores demuestran absoluta predilección por la zona más céntrica de Sevilla, con episódicos casos residiendo en las collaciones próximas de San Salvador, San Pedro y Santa María Magdalena. Sólo en los años 20 del siglo XVII encontramos cantores aislados viviendo en collaciones periféricas como San Lorenzo y San Román.

La tercera collación más poblada de músicos era la de San Andrés, aunque exclusivamente de ministriles. Igual que San Vicente y San Andrés, San Lorenzo se distingue en la documentación por constituir un nido de ministriles. Otros barrios habitados por estos instrumentistas fueron San Juan de la Palma, San Martín, Omnium Sanctorum, San Marcos, San Salvador, lo cual parece apuntar cierta tendencia a la concentración de los ministriles en la parte centro-norte de la ciudad, pero la muestra revela que es posible encontrar ministriles en cualquier collación de Sevilla, sin seguir una evolución reconocible a lo largo del tiempo.

Los organistas demuestran una dispersión aún más intensa, lo cual nos hace pensar que vivían en la misma collación de la iglesia parroquial en la que ejercían su profesión. Ejemplos explícitos son Francisco de Contreras, vecino y organista de San Julián en 1611,²⁷³ Pedro de los Reyes Jiménez en 1622,²⁷⁴ y Diego Delgado en San Gil en 1638.²⁷⁵ En otros casos, los organistas vivieron en collaciones distantes de sus lugares de trabajo.

La mayoría de las fincas del caserío urbano de Sevilla en la Edad Moderna pertenecían a instituciones eclesiásticas, sobre todo a la catedral y a los establecimientos hospitalarios, monasterios y parroquias. La nobleza no demostró interés en la propiedad inmobiliaria y la burguesía sólo lo hizo en la segunda mitad del siglo XVI, en que se produjo un fuerte movimiento de especulación. Así pues, la Iglesia catedral sevillana era la gran propietaria de la época, patrimonio que había comenzado a reunir desde su fundación en el siglo XIII. Los conventos

273. AHPdS, PNS, oficio 6, leg. 4229, libro 4º de 1611, 10 de diciembre de 1611, fol. 1564v.

274. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1701, libro 2º de 1622, 27 de mayo de 1622, fols. 778v-779r.

275. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12861, 8 de octubre de 1638, fol. 304.

femeninos más antiguos (San Clemente, Santa Inés y Santa Clara) le seguían, y en tercer lugar iban los hospitales.²⁷⁶ Los arrendamientos se adjudicaban por una o varias vidas, en pública subasta, aunque en momentos de inflación serán por poco tiempo, uno o dos años. El crecimiento demográfico de la ciudad invitaba a la especulación sobre la vivienda. Las personas en las que las casas se remataban no podían hacer reformas ni traspasarlas sin licencia del propietario, ni subarrendarlas por más de tres años, ni venderlas ni comprometerlas por deudas. Debían presentar fiadores. La renta se expresaba en maravedíes y gallinas (las cuales no se entregaban, sino que se tasaban y pagaban en efectivo). Las rentas más altas correspondían a las collaciones más neurálgicas: las de Santa María, San Salvador, la Magdalena y San Isidro. En estas collaciones se concentraban las propiedades de la Iglesia. A fines del siglo XV, sólo un 10% de la población era poseedora de inmuebles, y entre los arrendadores había muchos clérigos y mujeres.²⁷⁷ Durante el siglo XVII la mayoría de las rentas eran inferiores a 10.000 maravedíes al año. Se observó una suave tendencia al alza de las rentas, que quedó cortada por la epidemia de mitad de siglo, la cual disminuyó la demanda al bajar la población.²⁷⁸

De acuerdo con la tendencia general, lo más frecuente es que los músicos de la catedral vivieran en casas arrendadas propiedad del cabildo, normalmente de por vida, aunque podían cederlas a otra persona mientras durara la vida de la primera. Salvo determinados casos, las obras que fueran necesarias las pagaba el cabildo. Entre los músicos, los clérigos eran los primeros en beneficiarse de su vinculación al colegio eclesiástico. El veintenero Blas de Ayllón tenía en 1509 una casa arrendada de por vida en la collación de San Idefonso por una renta de 12.300 maravedíes, y se la cedió al sochantre Juan Bautista de Montejano, quien le pagaría 5 ducados mensuales de renta (1.875 maravedíes).²⁷⁹ Este sochantre ganaba 75.000 maravedíes y 42 fanegas al año de salario, luego su gasto en vivienda suponía el 30% de los maravedíes.

El cantor contralto Domingo Díaz Manso arrendó en 1606 al cabildo unas casas (pertenecientes a las obras pías que dotó el racionero Bartolomé de Segura, cuyo patrono era el cabildo catedral) que estaban en la collación de San Pedro, “en la calle que iba desde el mesón de la Castaña a San Pedro, a mano yzquierda, enfrente de las casas de veinticuatro Alonso de Porras”. La renta de por vida era de 12.515 maravedíes y 30 gallinas (que ese año valían 198,7 maravedíes

276. Carmona García, Juan Ignacio: “Valor, rentabilidad y formas de cesión de la propiedad inmobiliaria en la Sevilla de finales del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, nº 205 (1984), pp. 3-38.

277. Collantes de Terán Sánchez, Antonio: “Propiedad y mercado inmobiliario en la Edad Media: Sevilla, siglos XIII-XVI”, *Hispania*, 48:169 (1988:mayo/agosto), pp. 493-527.

278. Carmona García, Juan Ignacio: “Caserío y arrendamientos urbanos en la Sevilla del siglo XVII”, *Archivo Hispalense*, 210 (1986), pp. 3-28.

279. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12528, 14 de marzo de 1590, fol. 882.

cada una).²⁸⁰ El salario de Domingo Díaz Manso era de 400 ducados (150.000 maravedíes) y 50 fanegas anuales, por lo tanto esta renta no le suponía más que el 18.476 maravedíes, el 12,3% de sus ingresos en metálico. No obstante, en 1615 el cantor se las subarrendó, vendiendo todas las obras y mejoras que les había hecho por 200 ducados (75.000 maravedíes) libres de alcabalas, a un particular llamado Pedro Sánchez Pacheco. Éste debía seguir pagando la renta al cabildo durante la vida del cantor.²⁸¹

También los ministriles viven en casas arrendadas, con frecuencia del cabildo catedral, lo cual ofrece un gran contraste con los que servían a la catedral de Granada.²⁸² Es el caso de Juan de Medina, el principal entre los ministriles, quien en 1615 procedió a legar el arrendamiento a su hija Cipriana, con una renta de 38.001 maravedíes.²⁸³ En 1622 lo encontramos instalando sus negocios en el estudio de San Miguel, que la catedral solía destinar a personajes eminentes como el organero, y que antes de Juan de Medina fue para el canónigo Diego Camargo.²⁸⁴ Cuando las dejaban, podían cedérselas al mejor postor, con la aceptación del cabildo:

“En este día paresció en cabildo Pedro de san Pedro menestril desta santa yglesia e dixo quéel hazía e hizo dexamiento de una casa que tiene del cabildo ques en el acalle del puerto por preçio de tres mill e quinientos maravedises con gallinas e que dava e dio por mayor ponedor a Francisco Morán, el qual estando presente dixo quel pujaba e pujó en la dicha casa en cada un año çinco maravedises, e luego los dichos señores dixeron que aceptavan e aceptaron la dicha puja (...).”²⁸⁵

El cabildo estaba en condiciones de arrendarles de por vida no sólo casas, sino también inmuebles destinados a la artesanía. Por ejemplo, en 1610 cedió en arrendamiento una casa horno en San Vicente, en la calle del Abad Gordillo, al ministril Alonso de Machuca y su mujer María de Rojas por los días de su vida, por el precio de 9.100 maravedíes y 37 gallinas al año. También les arrendaron unas casas en la calle del Naranjuelo, por 6.358 maravedíes y 25 gallinas de renta al año, y unas casas corral en la collación de Omnium Sanctorum, enfrente del convento de san Basilio, por 13.100 maravedíes y 26 gallinas al año. Se obligaron como sus fiadores los ministriles Jerónimo de Medina y Francisco de Espinosa.²⁸⁶ Alonso de Machuca ganaba 334 ducados (125.250 maravedíes) y 72 fanegas de

280. Hamilton, Earl: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501-1650)*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 376.

281. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12711, libro 3º de 1615, 8 de mayo de 1615, fol. 933.

282. Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada...*, p. 155.

283. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 48, fol. 65, 14 de septiembre de 1615.

284. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 51, fol. 123, 17 de junio de 1622.

285. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 15, fol. 81v, 25 de octubre de 1538.

286. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12670, libro 2º de 1610, 13 de enero de 1610, fols. 393-395; 1 de marzo de 1619, fol. 902.

salario como ministril, por lo que aquel año todas estas rentas suponían el 32,6% de esos ducados (40.878 maravedíes).

Con permiso del cabildo de 21 de junio de 1638, el mediorracionero cantor tiple Martín Camarón pudo nombrar a un seglar para que disfrutase durante una segunda vida el arrendamiento de la casa del cantor, después de que éste hubiera muerto. Se trataba de un inmueble en la collación de Santa María, en la plaza de la lonja, de una renta de 40.000 maravedíes y 160 gallinas vivas. El mediorracionero pedía una segunda vida de arrendamiento en recompensa por el dinero que había invertido en reformar y mantener la propiedad.²⁸⁷ Si su salario era de 454 ducados y 48 fanegas más la media ración, esta renta tan alta no le suponía un gran gasto. Lo que estaba prohibido era aceptar un inquilino que le pagase un arrendamiento, porque en ese caso el cabildo pediría su parte, como sucedió a músico presbítero Miguel García en 1642. No obstante, no se pudo probar que cobrase a quien vivía con él, de manera que no se impuso ninguna carga.²⁸⁸

Los porcentajes calculados hasta ahora no deben llamar a engaño: no todos los músicos pagaban cómodamente su alquiler de acuerdo con su salario. Pedro de la Peña debía 700 reales (23.800 maravedíes) al cabildo por la casa que habitaba en 1655, y aún pedía una moratoria.²⁸⁹ Este músico jamás pudo salir de la deuda, que no hizo sino incrementarse a lo largo de los años, hasta que en 1661 pedía al cabildo una limosna para vestirse.²⁹⁰ También es el caso del organero Claudio Osorio, quien en 1655 se lamenta de que necesita una ayuda de costa para pagar la vivienda que la catedral le asigna en el colegio de San Miguel, que a sus antecesores en el cargo se le facilitaba.²⁹¹

Algunos músicos de la catedral también vivieron en casas arrendadas a particulares, pagando precios semejantes. Los casos localizados corresponden a ministriles del siglo XVII. Por ejemplo, el ministril sacabuche Jerónimo de Quesada las alquiló a la viuda Mariana de Bohórquez en 1615 en la collación de san Andrés, en la calle de la Corneja, para tres años a siete ducados mensuales (31.500 maravedíes al año).²⁹² Puesto que su salario era de 250 ducados y 60 fanegas, la vivienda le costaba el 33,6% de los ducados. El mismo ministril alquiló en 1616 una casa a Alonso de la Torre, durante un año por precio de 84 ducados (31.500 maravedíes) de los que debía adelantar 28.²⁹³ El cantor tiple Francisco del Castillo en 1638 se las alquiló a Juana Bravo en la calle del Agua, en la collación de Santa Cruz, durante once meses, por precio de 10 ducados cada mes (45.000

287. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12860, libro 3º de 1638, 28 de junio de 1638, fol. 626.

288. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 57, fol. 508, 5 de diciembre de 1642.

289. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 63, fol. 54, 7 de mayo de 1655.

290. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 66, fol. 42, 13 de mayo de 1661.

291. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 63, fol. 130v, 24 de noviembre de 1655.

292. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 346, libro 10º de 1615, 7 de octubre de 1615, fol. 13.

293. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1177, libro 3º de 1615, 16 de noviembre de 1615, fol. 1032.

maravedíes anuales).²⁹⁴ En su caso, esta renta suponía el 60% de su salario en moneda. El mismo año, el ministril corneta Julián de Torres tomó en arrendamiento unas casas frente al campanario de Santa Cruz, de don Diego Arias de la Hoz, clérigo de menores, durante un año por 100 ducados (37.500 maravedíes).²⁹⁵ Teniendo en cuenta que su salario constaba de 320 ducados y 72 fanegas, la renta sumaba el 31,25% de sus ducados.

Los músicos extravagantes también vivían en casas alquiladas, como los que trabajaban en la capilla catedralicia, pero las seleccionaban sensiblemente más baratas: de una renta más de tres veces menor. Aunque no podemos calcular sus ganancias, esto apunta a que no se podían comparar con los salarios pagados por el cabildo. Incluso profesionales tan poco ambulantes como los teclistas seguían esta tendencia. Antonio Durín, *músico del arte de tecla*, arrendó por un año una casa en San Juan de la Palma en 1580, por precio de dos ducados y medio (937 maravedíes) al mes.²⁹⁶ El ministril extravagante García Pérez tomó una casa en arrendamiento del sastre Luis Cansino en 1624. Estaba en la collación de San Marcos, en la plazuela de la calle del Ramo, y costaba 32 reales (1.088 maravedíes) de renta cada uno de los 13 meses de arrendamiento.²⁹⁷ El ministril extravagante Cristóbal de Rojas alquiló las casas que el mercader Francisco Pérez tenía en la collación de San Juan de la Palma en 1624, durante un año por dos ducados y medio (937 maravedíes) al mes, siendo Juan de Medina su fiador.²⁹⁸

La mayoría de los músicos no eran oriundos de Sevilla, de manera que era en sus lugares de origen donde tenían propiedades que habían heredado de sus ancestros. Las administraban a distancia cediendo tutelas y poderes. El cantor tiple Juan de Portilla, que trabajó en la catedral de Sevilla en 1606-1628, era natural de la ciudad de Nájera. En 1610 otorgó poderes a su hermana Catalina de Portilla y a su cuñado Cristóbal de Alesón para que recuperaran sus bienes muebles, inmuebles, dinero y posesiones junto con los beneficios que hubieran podido originar, que estaban en manos de Pedro de Arenzana en tutela. Asimismo, Catalina y su marido debían arrendarlos.²⁹⁹

Más allá de las necesidades de alojamiento, la vivienda se convirtió en una fuente de ingresos y una inversión para los músicos. En la floreciente economía sevillana, el mercado inmobiliario ofrecía grandes posibilidades de enriquecimiento gracias al aumento de los alquileres, el espectacular incremento de la población y la revolución de los precios.³⁰⁰ En cuanto a las posesiones inmobiliarias no podemos estar seguros de a quién correspondía la propiedad, pero los músicos

294. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 11009, libro 2º de 1638, 30 de julio de 1638, fol. 101.

295. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12858, libro 1º de 1638, 24 de marzo de 1638, fol. 710.

296. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 151, 1 de abril de 1580, fol. 944.

297. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 426, libro 3º de 1624, 21 de mayo de 1624, fol. 121.

298. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 427, libro 4º de 1624, 26 de junio de 1624, fol. 104.

299. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10888, libro 3º de 1610, 3 de diciembre de 1610, fol. 93.

300. PIKE, Ruth: *Aristócratas y comerciantes...*, p. 113.

propietarios no son casos aislados. En el sur de Francia a fines de la Edad Media, algunos músicos arraigados en una ciudad tenían propiedades urbanas o rurales que cedían en arrendamiento, y también hay casos de tabernas, posadas y casas de baños.³⁰¹

No es necesario remontarse a esas latitudes, porque también en la Sevilla de los Austrias existían músicos que eran propietarios inmobiliarios o que al menos obtenían rentabilidad arrendando casas. Hay músicos que parecen tener una vivienda cedida de por vida o en propiedad, aunque con estrecheces económicas que demandan un suplemento en el salario: “(...) acreçentaron a Thomás de Jaén contrabaxo diez mill maravedises cada un año demás y allende del partido que tiene para ayuda a pagar la casa que tiene (...)”.³⁰² Fuera suya o simplemente arrendada, el cantor contrabajo Baltasar Pérez cedió en arrendamiento una casa en la calle del Agua, en la plazuela de Buendía, a la viuda Isabel de Ayala en 1602, durante un año por una renta de 6 ducados y medio (2.437 maravedíes) al mes pagada por tercios.³⁰³

No sólo estamos hablando de cantores: lo mismo hizo el ministril Francisco Cano Albánchez en 1615: arrendó unas casas en Santa Marina al trabajador Juan Esteban de la Parra durante un año a 25 reales (850 maravedíes) mensuales.³⁰⁴ En 1616 se las arrendó a Francisco Sánchez, subiendo un real de renta,³⁰⁵ y en 1624 a Juan Bautista de Villalobos, con la misma renta y período.³⁰⁶ También arrendó otras en San Lorenzo, junto a la Alameda, a Jerónimo del Alcázar por 46 reales (1.564 maravedíes) al mes.³⁰⁷ Por su parte, el ministril catedralicio Juan de Rojas debió de dejar a su viuda Juana de Suárez en una buena posición económica, puesto que ella en 1598 estaba arrendando una casa en San Lorenzo a don Pedro Marañón de Añasco por dos años, en cada uno de los cuales debía pagar 155 ducados (58.125 maravedíes) en tercios, adelantando 100 ducados.³⁰⁸ En 1617, Jerónimo de Medina arrendaba, en nombre de su hijo Juan de Medina, una casa en la Calderería a doña Isabel de Lerrús durante un año por siete ducados y medio (2.812 maravedíes) al mes de renta.³⁰⁹ En 1621 el ministril sacabuche extravagante Luis de la Torre cedía en arrendamiento un aposento bajo y un pozo al tratante

301. Peters, Gretchen: “Civic subsidy and musicians in southern France during the fourteenth and fifteenth centuries: a comparison of Montpellier, Toulouse and Avignon”, en Kisby, Fiona: *Music and musicians in Renaissance cities and towns*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 57-69.

302. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 26, fol. 99v, 2 de octubre de 1562.

303. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12613, libro 1º de 1602, 15 de enero de 1602, fol. 1052.

304. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 348, libro 2º de 1615, 5 de febrero de 1615, fol. 53.

305. *Ibidem*, 23 de noviembre de 1615, fol. 25.

306. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 426, libro 2º de 1624, 18 de mayo de 1624, fol. 556.

307. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 348, libro 2º de 1615, 28 de noviembre de 1615, fol. 138.

308. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 207, libro 3º de 1598, 26 de octubre de 1598, fol. 661.

309. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2483, libro 1º de 1617, 9 de enero de 1617, fol. 132.

Andrés Arias durante un año a 10 reales (340 maravedíes) al mes, en la collación de San Andrés.³¹⁰ En 1624 el ministril extravagante García Pérez tenía unas casas en la collación de Santa Marina, en la calle Ancha, cedidas en arrendamiento a Bartolomé Martín, y acto seguido se las arrendó a Luis Martínez durante nueve meses y medio por 35 reales (1.190 maravedíes) al mes.³¹¹ El ministril Juan Moreno compró a la viuda María Moreno unas casas en la collación de la Magdalena con un tributo perpetuo de veinte maravedíes destinado al hospital de San Hermenegildo, que luego heredó su viuda Juana de Horozco y sus hijos.³¹²

Uno de los músicos más acomodados de Sevilla en el Siglo de Oro fue el ministril Jerónimo de Medina, quien detentaba una buena cantidad de inmuebles urbanos. En 1590 arrendó a Alonso Fernández Marmolejo “unas mis casas que son en esta dicha ciudad”, concretamente en la collación de San Lorenzo, en la calle de los Tiros (que en 1617 seguiría teniendo)³¹³ y durante un año por 72 ducados (27.750 maravedíes) más dos de la limpieza.³¹⁴ En 1617 otorgó poderes a Juan Sánchez para que cobrase todo lo que le debían de “mis casas y tiendas que yo tengo en esta dicha ciudad”,³¹⁵ y mandó a su criado Melchor de los Reyes poder para comprar hierba y agostadero para el ganado de ovejas que poseía.³¹⁶ Sabemos que, como su hijo, también poseía una casa en la calle Céfiro, en San Vicente, y que la arrendó en 1617 a Luis de Esquibel durante un año a seis ducados y medio (2.437 maravedíes) de renta mensual.³¹⁷ Otra de sus casas, en la calle Sierpes, fue arrendada a Juan Jiménez, despensero del alguacil mayor, durante el año de 1618 por cuatro ducados (1.500 maravedíes) al mes.³¹⁸ En ese año alquiló una casa horno que tenía en la collación de San Vicente, en la calle del Abad Gordillo, a Isabel Domínguez durante todo el año por 44 reales (1.496 maravedíes) al mes.³¹⁹

Otro de los ministriles que detentan mayor capital en inmuebles urbanos será Juan de Santa María. En 1615 cedió en arrendamiento a Juan Bautista Pantoja una casa en la calle del Puerco durante un año por seis ducados al mes (2.250 maravedíes),³²⁰ y en 1638 cedió en arrendamiento a su vecino Domingo Lorenzo seis aranzadas y media en la vega de Triana, durante los años de 1639, 1640 y 1641.

310. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 406, libro 4º de 1621, 19 de junio de 1621, fol. 253.

311. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 427, libro 4º de 1624, 5 de agosto de 1624, fol. 977.

312. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 426, libro 3º de 1624, 15 de junio de 1624, fol. 793.

313. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2484, libro 2º de 1617, fol. 948.

314. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1603, 15 de junio de 1590, fol. 172v.

315. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2485, libro 3º de 1617, 29 de mayo de 1617, fol. 48.

316. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2487, libro 5º de 1617, 4 de noviembre de 1617, fols. 888v-891r.

317. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2487, libro 5º de 1617, 3 de diciembre de 1617, fol. 1436.

318. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2487, libro 5º de 1617, 23 de diciembre de 1617, fol. 1501.

319. *Ibidem*, fol. 1557.

320. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1177, libro 3º de 1615, 20 de noviembre de 1615, fol. 1176.

Por cada una de las cosechas anuales debía pagarle 19 ducados (7.125 maravedíes) y una fanega de trigo en grano el 15 de agosto, libre de diezmos, todo a riesgo del arrendatario.³²¹ También tenía otra casa en la collación de San Miguel, en la calle de la Alameda, que arrendó en 1617 al maestro de primeras letras a Diego Martín Mejía durante once meses por 60 reales (2.040 maravedíes) cada uno.³²²

La posición económica de los ministriles se equiparaba a la artesanía, tanto en su más alto como en su más bajo escalafón: admitía una gran variación en el espectro.³²³ Igual que ya hemos visto que el salario podía ser muy diferente de un miembro de la capilla catedralicia a otro, también hay que tener en cuenta los complementos que los músicos podían obtener de otras actividades, musicales o no. Y tampoco es comparable el caso de un religioso con el de un seglar con familia. Entre los músicos debió de haber tanto pobres como relativamente acomodados. Por tanto, no debe extrañarnos encontrar grandes desembolsos en sus finanzas. Por ejemplo, el cantor contralto Íñigo de Miranda compró en 1590 una caja de Agnus Dei y dos sortijas, todo de oro, que montaba 132 reales de plata (19 de ellos por la manufactura del platero de oro Juan Herrera de Godoy), aunque tuvo que pagarlo *a posteriori*, en un plazo de dos meses, teniendo como fiador al maestro Francisco Guerrero.³²⁴ No era de los cantores que más ganaban en aquel momento en la capilla. Aproximándonos a otros lugares de España, el trompeta del rey Juan de Collantes era poseedor de una casa en Madrid y no parecía estar en mala posición económica cuando hizo testamento en 1585. Además del detallado acompañamiento y remembranzas que solicita para su entierro, tiene para legar “todos los bienes muebles, rayzes, joyas de oro y plata, cavalgaduras y todas las demás cosas, bienes alajas y preseas de la cassa de las puertas adentro y fuera (...)”. Su mujer Mencía de la Vega recibió su poder para cobrar sus sueldos y gajes, e hicieron el testamento juntos nombrándose mutuamente herederos a falta de hijos.³²⁵ En cuanto a posesiones valiosas, veremos más ejemplos más adelante, cuando abordemos a la élite musical.

Otra muestra de la buena posición económica de algunos músicos son los préstamos personales que concedieron. El cantor contralto Domingo Díaz Manso prestó 200 reales (6.800 maravedíes) a Pedro Valeriano, vecino de Alcalá de Henares, y se los reclamaba en 1610 cediendo sus poderes a un cobrador.³²⁶ Sospechamos que por la misma razón le dejó 1.200 reales (40.800 maravedíes) el

321. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 502, libro 2º de 1638, 4 de noviembre de 1638, fol. 963.

322. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2483, libro 1º de 1617, 29 de enero de 1617, fol. 427.

323. Peters, Gretchen: “Urban minstrels in Late Medieval Southern France”, *Early Music History*, 19 (2000), pp. 201-235.

324. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12530, libro 3º de 1590, 30 de junio de 1590, s/fol.

325. Agulló y Cobo, Mercedes: “Nuevos documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”, *Anuario musical*, 26 (1971), p. 210.

326. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12676, libro 8º de 1610, 20 de diciembre de 1610, fol. 621.

licenciado Simón Gómez Pinto, vecino de la villa de Montemayor en Portugal, en su testamento.³²⁷ El ministril de la colegiata Juan de Castro se permitió en 1615 hacer un préstamo de 50 ducados (1.750 maravedíes) al clérigo de menores Alonso de Torrijos, que habría de devolverle en dos meses.³²⁸ Sebastián de Figueroa también prestó 800 reales a su colega Martín de Ocaña.³²⁹ Cuando murió el cantor tenor Agustín Fernández en 1638, su madre viuda, Isabel de Ortega, dio poderes al capellán de coro Francisco Alonso García para que cobrase para ella todo el salario que se le debiera a su hijo, así como “mis joyas de oro y plata y otros cualesquier bienes muebles y rayçes que ayan quedado por fin y muerte del dicho mi hijo así en la zidad de Sebilla como en otras partes”, lo cual nos da esperanzas sobre las posesiones que el cantor podía permitirse.³³⁰

Incluso encontramos esclavos entre las propiedades de algunos cantores. Por ejemplo, mencionemos también la compra de una esclava de 30 años, Catalina, por parte de Juan de Alcántara, trompetista del duque de Medina Sidonia, en 1514.³³¹ Volviendo a Sevilla, el cantor contrabajo Clemente Martín en 1553 compró una esclava india del Brasil de 15 ó 16 años, llamada Beatriz, por 40 ducados de oro (15.000 maravedíes pagados en reales de plata).³³² El maestro Luis de Villafranca, de la catedral de Sevilla, cuando hizo testamento en 1579 poseía un esclavo negro portugués llamado Pedro.³³³ El ministril de Morón de la Frontera Pedro Ortiz de Ribera poseía un esclavo mulato de 22 años llamado Luis de Vega en 1629, el cual le tomaron preso en Utrera.³³⁴ El ministril de la colegiata del Salvador Gerónimo Gárate poseía en 1684 un negrillo que también tocaba la chirimía.³³⁵ Cuando analicemos los testamentos de los músicos más destacados encontraremos más casos.

Desde luego, además de los aprendices, algunos músicos tenían criados. Aunque Alonso Mudarra no fuese músico profesional, sí fue autor de obra teórica de temática musical.³³⁶ También él, como canónigo de la catedral de Sevilla, pudo

327. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12675, libro 7º de 1610, 4 de noviembre de 1610, fol. 796.

328. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 342, libro 6º de 1615, 27 de julio de 1615, fol. 493.

329. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10921, libro 1º de 1617, 13 de enero de 1617, s/fol.

330. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12858, libro 1º de 1638, 23 de enero de 1638, fol. 427.

331. Freund Schwartz, Roberta: *En busca de liberalidad. Music adn musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*. Iowa: University of Illinois, 2001, p. 608.

332. AHPdS, PNS, oficio 15, leg. 9170, libro 1º de 1553, 21 de febrero de 1553, fol. 489.

333. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 150, libro 3º de 1579, 22 de octubre de 1579, fol. 639.

334. AHPdS, PNS, oficio 15, leg. 1729, libro 3º de 1629, 4 de septiembre de 1629, fol. 678v.

335. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata de San Salvador...*, p. 292.

336. Wagner, Klaus: *Los libros del canónigo y vihuelista Alonso Mudarra*. S/I: s/e, 1990. Griffiths, John: “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-18. Ruiz Tarazona, Andrés: “El centenario de Alonso Mudarra”, *Música en España*, 6 (1980), pp. 14-16. Querol, Miguel: “El humanismo musical de la escuela sevillana del Renacimiento”, *Anuario Musical*, 31-32 (1976-77), pp. 51-64.

permitirse tener al menos un criado, Miguel de Abrigo, que cobraba 12 reales mensuales (408 maravedíes), al que después de su muerte sus albaceas fueron compelidos a pagar los 6 ducados (2.250 maravedíes) que en su testamento le había legado, además de los 24 reales (816 maravedíes) que le debía por dos meses de servicio.³³⁷ El ministril Juan Bautista de Morales y su familia eran servidos por Juana López por un salario de ducado al mes. Cuando el músico murió en 1590, tenía una deuda con ella de 130 reales (4.420 maravedíes). Sus albaceas le pagaron 30 de inmediato y los otros 100 se le restaron en virtud de un préstamo que el ministril había hecho al yerno de Juana, Amador Enríquez, el cual había dado en prenda una ropilla e calzones de hombre de paño pardo traído y unas mangas de tafetán pardo.³³⁸ El ministril Jerónimo de Medina en 1617 mandó a su criado Melchor de los Reyes poder para comprar hierba y agostadero para el ganado de ovejas que poseía.³³⁹ Francisco de Gante también tenía un criado, Alonso, a quien deseaba como capellán de su capellanía cuando se ordenase. El cantor Sebastián de Buenalma legó a su criado Alonso Martín Mejía un tributo de 1.000 ducados (375.000 maravedíes) en su testamento en 1624.³⁴⁰

De todas formas, fueran cuales fueran las desigualdades entre los músicos, seguimos encontrando vínculos entre ellos, a nivel familiar, profesional, social y económico. En adelante los descubriremos.

7. Redes sociales y familiares

En Sevilla no registramos –y tampoco en el resto de Castilla– ninguna asociación socioprofesional que pueda ajustarse a las características de un gremio de músicos durante la Edad Moderna. Lo único que nos consta es el empleo de los términos aprendiz, oficial y maestro en referencia a los ministriles, pero no conservamos referencias a ningún estatuto ni prueba de oficio. En algunas ciudades sí formaron los músicos una hermandad o cofradía, como Jaén, Granada y Gerona, a fines del siglo XVII o en el XVIII.³⁴¹ Hasta el siglo XVIII no se hizo una hermandad y un montepío de músicos en Madrid, de 1741 en adelante.³⁴²

No sucede lo mismo en otros reinos, donde hay evidencias de organizaciones desde la Edad Media. En París en 1353 se fundó el gremio de ministriles, y poco

337. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12459, libro 3º de 1580, 9 de mayo de 1580, fol. 285.

338. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 1253, libro 6º de 1590, 19 de noviembre de 1590, fol. 355.

339. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2487, libro 5º de 1617, 4 de noviembre de 1617, fols. 888v-891r.

340. AHPdS, oficio 19, leg. 12775, libro 4º de 1624, 27 de abril de 1624, fol. 450.

341. Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin...*, p. 161.

342. Carreras López, Juan José y García García, Bernardo José (eds.): *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 450.

después en Montpellier existían una red de ministriles que pertenecía a un gremio del cual no se conservan los estatutos. Los gremios de ministriles franceses se dedicaban a controlar la competencia, mantener el nivel profesional y la honestidad, además de asuntos sociales. Su participación en las obras caritativas de la ciudad demuestra su organización, y se apoyaban mutuamente en sus actividades para la ciudad o independientes. Como cualquier otro conjunto de artesanos, contribuía al bienestar de la ciudad y a formación de la identidad de sus miembros.³⁴³

En Roma, la Academia de Santa Cecilia se fundó como una congregación de músicos en 1580 para poner en práctica el Concilio de Trento, impulsados por San Felipe Neri. Los papas Gregorio XIII y Sixto V la alentaron. Desde fines del siglo XVI se van organizando confraternidades, compañías, sociedades de mutuo socorro, que reglamentan también el derecho de ejecución en público y de enseñar música en la ciudad de Roma, contra la concurrencia de música vagabundos (asistencia sanitaria y sepultura común). La bula de fundación es de 1585, y su primera sede fue la iglesia de Santa María de la Rotonda (Panteón).³⁴⁴ Los compromisos de la Congregación eran cantar letanías a la Virgen todos los miércoles en la iglesia sede, celebrar la fiesta de Santa Cecilia, cantar misas por el alma de los benefactores y hermanos difuntos, ayudar a los hermanos enfermos y necesitados, tener un médico asalariado a su disposición... Sólo eran admitidos los músicos que trabajaban en las iglesias de Roma. El 20 de septiembre de 1870 mudó su naturaleza y se convirtió en Academia, con otros fines y en otras manos.³⁴⁵

En Barcelona en 1593 existía la Cofradía de San Gregorio y Santa Cecilia de Músicos de Barcelona, reunidos en la huerta de Santa María del Carmelo, de la que conocemos los nombres de los prohombres, mayores y cofrades.³⁴⁶ Asimismo, destacan los gremios de trompeteros municipales centroeuropeos. En 1623 en Alemania se estableció el Imperial Guild of *Trumpeters and Kettle drummers*.³⁴⁷ En el siglo XVIII, como exponente de máximo desarrollo, en Venecia ya había un gremio de instrumentistas, que incluía a profesores de música y de danza, y que celebraba pruebas de aptitud musical para el acceso, las plazas estaban limitadas a 100 y eran admitidos hombres y mujeres.³⁴⁸

343. Peters, Gretchen: "Las redes sociales y profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500", en Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 107-113.

344. Giazotto: *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, vol. I. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1970, p. 1.

345. Casimiri, Raffaele: "L'antica Congregazione di S. Cecilia fra i musici di Roma nel sec. XVII", *Note d'archivio per la storia musicale*, 1 (1924), pp. 116-129.

346. Madurell, José M.ª: "Documentos para la historia de músicos...", p. 209.

347. Blades, James: *Percussion Instruments and their History*. Londres: Faber, 1970, p. 228.

348. Bauman, Thomas: "Musicians in the marketplace: the Venetian guild of instrumentalists in the later 18th century", *Early Music*, 19 (1991), pp. 345-355.

En la misma Jaca, pequeña ciudad oscense en el siglo XVIII, otro lugar donde se forjaban relaciones de amistad entre músicos eran las cofradías, a las que se afiliaban, fuera a una o a varias, para asegurarse un funeral digno y contactar con personas de oficios y condición social diversos. Los músicos estaban intensamente implicados en la vida espiritual y social de la ciudad, incluso como responsables administrativos y económicos. Las cofradías contribuían a crear un cierto sentido de identidad colectiva entre ellos. El año de ingreso en ellas se acerca mucho al de ingreso en la catedral. Los músicos recién nombrados, o con perspectivas de conseguir una vacante usaban la cofradía como medio de integrarse dentro de la comunidad de músicos.³⁴⁹

Puede que los gremios de músicos en Sevilla fueran tardíos o no dejaran rastro documental, pero se aprecia que existían unos lazos entre los músicos que iban más allá de lo meramente profesional. A falta de gremios, en las instituciones musicales españolas y concretamente en las sevillanas hay que destacar la solidaridad entre músicos, ya fueran de la misma especialidad u otras próximas. Como en lugares de Francia como Montpellier ha sido observada la tendencia endogámica entre músicos,³⁵⁰ de igual manera podemos constatar que sucedía en Sevilla en el Renacimiento. Se casaban entre ellos y se congregaban en determinadas collaciones, a causa de sus frecuentes interacciones sociales y profesionales, y a un sentido de identidad de grupo. Se observa un paralelismo con el perfil social de los representantes o comediantes, con quienes algunos músicos tenían contacto.³⁵¹ También se observa el mismo comportamiento entre los miembros de otros oficios no relacionados con la música.³⁵² De esta manera, los músicos demuestran características en común con los oficios mecánicos.

Esto sólo se puede rastrear y demostrar mediante la investigación en las fuentes que retratan la vida cotidiana: los protocolos notariales y las actas de los cabildos, que han sido tan descuidados por la Historia de la Música. Estas ricas fuentes nos han revelado que era frecuente que los músicos se asistieran entre sí como fiadores de mancomún,³⁵³ como testigos de conocimiento, como curadores

349. Marín, Miguel Ángel: "Familia, colegas y amigos...", pp. 124-127.

350. Peters, Gretchen: "Las redes sociales y profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500", en Bombi, Andrea, Carreras, Juan José y Marín, Miguel Ángel: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 107-113.

351. Sanz Ayán, Carmen y García García, Bernardo José: *Teatros y comediantes...*, pp. 22-26.

352. El caso de los curtidores de Madrid en los siglos XVII y XVIII. Zofío Llorente, Juan Carlos: "Estrategias sociales artesanales: los curtidores madrileños en el siglo XVII", en Bravo Caro, Juan Jesús y Sanz Sampelayo, Juan (eds.): *IX Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Población y grupos sociales en el Antiguo Régimen*. Vol. I. Málaga: Universidad de Málaga. 2009, pp. 1233-1250.

353. Lo mismo sucede entre los miembros de los demás oficios artesanales. Zofío Llorente, Juan Carlos: *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 472-480.

ad litem de sus discípulos y como cobradores de deudas. Veamos ejemplos de todas estas colaboraciones.

Los músicos tuvieron a otros músicos como fiadores preferentemente. En 1580 los ministriles Jerónimo de Medina y Juan de Rojas, de buena posición económica al servicio de la catedral de Sevilla, fueron fiadores del organista del Sagrario Jerónimo de Peraza y Sotomayor, quien en 1573 dejó de ser racionero y tenía arrendadas de por vida unas casas en la collación de Santa María, junto al hospital de San Bartolomé, por una renta de 24.100 maravedíes y 97 gallinas al año.³⁵⁴ Por su parte, el cantor contralto Íñigo de Miranda tuvo como fiador al mismo maestro de capilla Francisco Guerrero cuando en 1590 se obligó a saldar una importante deuda con el platero de oro Juan de Herrera Godoy.³⁵⁵ En su caso, para garantizar el pago de los réditos de un tributo que Jerónimo de Medina y su mujer habían vendido en 1590, su colega el ministril Juan de Rojas, fiador en esta operación, hipotecó tres casas realengas que tenía en la plaza de San Lorenzo.³⁵⁶ En 1615, los ministriles Julián de Torres y Francisco Albánchez actuaron como fiadores de su compañero, el cantor tenor Sebastián de Figueroa, cuando éste tomó prestados 300 reales (10.200 maravedíes) del cabildo catedral.³⁵⁷ En 1621, Damián de Tejada tuvo que pagar, como fiador del capellán y músico de la capilla de las Escalas Jaime de la Hoz, cien reales (3.400 maravedíes) y doce fanegas de trigo al ministril Jerónimo de Medina, y más tarde tuvo que dar poderes a Martín de Arbizu para que cobrase al capellán 1.268 reales (43.112 maravedíes) que aún le quedaban por devolverle.³⁵⁸

Tenemos muchos ejemplos de asistencia entre músicos como curadores *ad litem* de aspirantes a aprendiz desamparados: el cantor contralto Alonso de Ortega, que estuvo al servicio de la capilla catedralicia en 1607-1652 y tal vez también formaba parte de la capilla extravagante de Mateo Jiménez Zarzo, aceptó ser el curador *ad litem* de los nuevos discípulos de éste en 1619: Francisco de Gracia y Alonso de Moya.³⁵⁹ El ministril Juan de Medina era tutor del ministril Blas de Rojas en 1621.³⁶⁰ El ministril Diego López de Morales llegó a hacerse curador *ad litem* de Catalina, la nieta de cinco años, de Juana López, criada de su pariente y colega el ministril Juan Bautista de Morales.³⁶¹ Acto seguido, a ruegos de su abuela, la puso como criada de su yerno Juan de Vera Martel durante trece

354. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12459, libro 3º de 1580, 26 de abril de 1580, fol. 760.

355. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12530, libro 3º de 1590, 30 de junio de 1590, s/fol.

356. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12532, libro 5º de 1590, 18 de octubre de 1590, fol. 1090.

357. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12709, libro 1º de 1615, 31 de enero de 1615, fol. 941.

358. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10945, libro 4º de 1621, 6 de septiembre de 1621, fol. 415.

359. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10930, 15 de abril de 1619, fols. 354 y 356.

360. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10946, libro 5º de 1621, 2 de noviembre de 1621, fol. 419.

361. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 1253, libro 6º de 1590, 19 de noviembre de 1590, fol. 356.

años, cobrando 4 ducados (1.500 maravedíes) al año a partir de que cumpliera 10 años de edad.³⁶²

En 1598, el ministril Juan de Medina hacía de testigo de conocimiento para Juana Suárez, la viuda del ministril Juan de Rojas.³⁶³ Conocemos el nombre de muchos ministriles sólo porque actuaron como testigos de otros en las escrituras, y así descubrimos que todos estaban en contacto, incluso los que trabajaban en instituciones distintas y los que lo hacían por libre. También mantenían relaciones económicas entre ellos. En 1601, el ministril Diego de Arteaga arrendaba una casa en nombre del ministril Antonio López Cebadilla y su mujer, a la viuda Antonia de Escobedo en la calle de Cabañigo, en San Vicente, durante ocho meses por seis ducados (2.250 maravedíes) cada uno.³⁶⁴

Las viudas también se beneficiaban de las redes profesionales de sus difuntos a la hora de otorgar poderes a personas de confianza. En 1580 María de Lara, viuda del ministril catedralicio Gaspar de las Cuevas, otorgó poderes a varios hombres para que dirimieran sus asuntos económicos a la muerte de su marido, y uno de ellos, Juan de Rojas, era con seguridad un colega de su difunto, ministril de la catedral. El segundo de ellos, Juan Hernández, podría ser el ministril extravagante Juan Fernández de Hinojosa.³⁶⁵ Es posible que también Catalina Ortiz tuviese algún parentesco con los músicos para que el ministril sacabuche de la catedral Francisco de Espinosa recibiera sus poderes para cobrar sus deudas en 1598.³⁶⁶ En el mismo año, Jerónimo y Juan de Medina, padre e hijo ministriles de gran actividad económica, otorgaron poderes a Juan de Arroyo el mozo, ministril de la catedral de Granada, para que cobrase sus deudas y pagos en esta ciudad.³⁶⁷ El cantor y capellán de coro Sebastián de Selva otorgó poderes a otro cantor de la catedral, Sebastián de Figueroa, para que en 1629 cobrase su salario y pagase por él la deuda de 600 reales (20.400 maravedíes) que había contraído con el cabildo.³⁶⁸ El ministril Pedro Ortiz de Vega, de Morón de la Frontera, otorgó poderes en 1629 al ministril Luis de la Torre para que recuperase a su esclavo mulato de 22 años, que habían apresado en Utrera, y sus testigos de conocimiento fueron los ministriles Damián de Tejada y Miguel García.³⁶⁹ Francisco del Castillo, cantor tiple de la catedral de Sevilla entre 1634 y 1638 al menos, fue traído a la ciudad por el maestro Francisco Santiago. Había sido reclutado en uno de sus viajes, y aunque venía directamente de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, había servido en la catedral de Granada. En 1638 otorgó sus poderes a un racionero y

362. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 1253, libro 6º de 1590, 19 de noviembre de 1590, fol. 357.

363. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 207, libro 3º de 1598, 26 de octubre de 1598, fol. 661.

364. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 218, libro 2º de 1601, 18 de abril de 1601, fol. 1336.

365. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 153, libro 3º de 1580, 6 de octubre de 1580, fol. 354.

366. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 207, libro 3º de 1598, 20 de noviembre de 1598, fol. 970.

367. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10848, 17 de enero de 1598, fol. 96.

368. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10976, libro 3º de 1629, 30 de julio de 1629, fol. 442.

369. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1729, libro 3º de 1629, 4 de septiembre de 1629, fol. 578v.

un capellán de coro de la catedral de Sevilla, para que se trasladasen a Granada a cobrar todo lo que allí le debían. Tenían orden de vender todo lo que les pagaran en especie y también sus propiedades inmobiliarias.³⁷⁰ Probablemente fue lo mismo que le había sucedido al cantor alto Alejandro de la Serna, quien en 1580 tenía tantos asuntos en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda que otorgó poderes a Jerónimo de Medices, uno de sus vecinos. Es posible que el cantor hubiese estado trabajando allí antes de venir a Sevilla.³⁷¹

Más aún, encontramos préstamos entre los ministriles en trances difíciles. En 1598 Jerónimo de Medina depositó una fianza de 104 reales (3.536 maravedíes) por el también ministril Bernardo Estraño ante Bernardo Agustín Ortiz, juez de provincia, cuando estaba encausado por un tal Miguel Blasco. Él se comprometía a devolvérselo antes de que fuese dictada sentencia.³⁷² Los jóvenes sacabuches Alonso de Pineda y Antonio Marmolejo debían 30 y 22 ducados (1.050 y 8.250 maravedíes) respectivamente, a Diego López de Morales, sacabuche de la catedral de Sevilla. 6 de los ducados que Alonso de Pineda le debía correspondían a un sacabuche que Diego López le había vendido. El acreedor tuvo que dar poder a Juan de Villarrubia, colega de la catedral de Cádiz, para que les hiciese pagar ya que residían en esta ciudad durante un año debido a un contrato en dicha catedral.³⁷³ En 1621 el ministril Fulgencio de Aguilar recibió un préstamo de 200 reales de vellón (6.800 maravedíes) del ministril Damián de Tejeda, que había de pagar en tres meses.³⁷⁴ También hay algún caso entre cantores de la catedral: Sebastián de Figueroa prestó 800 ducados a su compañero Martín de Ocaña en 1617, con un plazo de seis meses.³⁷⁵

Incluso las copias extravagantes de ministriles, que a priori eran rivales entre sí, en competencia por conseguir clientes para las fiestas, mantenían cierta solidaridad entre ellas. Sus integrantes se movían en los mismos ambientes y se conocían entre sí. Por ejemplo, Agustín Ortiz pidió a Juan Bautista de Ribera, director de una copia, que cobrase en su nombre al cabildo de Alcalá de Guadaíra 350 reales (11.900 maravedíes) por los servicios que su propia copia había prestado en la fiesta del Corpus de 1624.³⁷⁶

Como se puede comprobar, son fenómenos sostenidos en el tiempo, que surcan todas las catas cronológicas del Siglo de Oro. Por lo tanto, se puede afirmar que las redes socio-profesionales entre los músicos, forman parte de una estructura vinculada intrínsecamente con el sistema de capillas y copias musicales del Siglo de Oro. Esta solidaridad se produce indistintamente entre cantores, ministriles,

370. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 11009, libro 2º de 1638, 20 de julio de 1638, fol. 41v.

371. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12460, libro 4º de 1580, 12 de agosto de 1580, fol. 982.

372. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1614, libro 1º de 1598, 5 de junio de 1598, fol. 574.

373. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10826, 14 de mayo de 1590, fol. 81.

374. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 11009, libro 2º de 1638, 23 de octubre de 1638, fol. 445.

375. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10921, libro 1º de 1617, 13 de enero de 1617, s/fol.

376. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 427, libro 4º de 1624, 6 de julio de 1624, fol. 137.

organistas y maestros de capilla, demostrando que no existía una rivalidad entre especialidades. Si aparecen más casos que implican a ministriles que al resto, eso se debe a que los instrumentistas eran más activos económicamente, tomaban aprendices, tenían familia y también sufrían más apuros económicos por estas razones.

Sin embargo, podremos comprobar que si bien la identificación que los músicos sentían entre ellos podía proyectarse hacia el exterior, hacia la sociedad, no es menos cierto que en ámbito profesional tuvieron lugar severos roces entre ellos.

8. Conflictividad

Era un lugar común en la Edad Moderna el carácter irascible de los músicos y su inclinación a los conflictos y la violencia. Por lo que hemos podido comprobar en las fuentes documentales que reflejan la vida cotidiana, estos tópicos no sólo obedecían a los prejuicios heredados de base moralista, sino que encuentran confirmación en la realidad. Al menos cierto número de músicos tuvieron problemas entre ellos y con sus empleadores.

De forma colectiva, los músicos agrupados en capillas, copias o cuadrillas llevaron a cabo eventuales suspensiones temporales de sus obligaciones profesionales como protesta. El efecto que causaba esto era el deslucimiento de la fiesta en la que decidían abstenerse de tocar, a pesar de estar presentes. El papel de su institución empleadora quedaba menoscabado, en entredicho. Los músicos, en vez de honrarla, que era para lo que habían sido llamados, la avergonzaban.

Los ejemplos de estos incidentes son raros. El ejemplo más antiguo de que tenemos constancia es el de la Universidad de Salamanca en 1578. Trompeteros y atabaleros se abstuvieron de tocar en dos actos de doctorado. Las fuentes no recogen el motivo, pero sabemos que aunque eran profesionales y habían logrado su cargo por oposiciones, tenían duras condiciones de trabajo. Fueron tachados de soberbios, se les despidió y la nueva plantilla fue seleccionada sin examen previo. Un mes después, los expulsados presentaron sus excusas y rogaron ser readmitidos.³⁷⁷

Más cerca de Sevilla, se produjo otro caso en Marchena en 1615.³⁷⁸ El libro de autos capitulares define así el conflicto, con su tendencioso punto de vista, más centrado en su impacto social que en cualquier otra cosa:

377. García Fraile, Dámaso: "La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 23, nº 1 (2000), pp. 9-74.

378. Los movimientos de conflictividad laboral más antiguos estudiados se concentran en el siglo XVIII y a finales del siglo XVII, vinculados a la dinámica capitalista preindustrial. Sánchez Lora, José Luis: *Capital y conflictividad social en el campo andaluz: Morón de la Frontera*

“En este cabildo se trató el desafuero descortesía y libertad que los ministriles y músicos tuvieron en la fiesta del glorioso san sebastián queste concejo hizo en su día deste presente mes no queriendo cantar ni tañer en él la qual fue causa de mucha nota y escándalo y murmuración, y menospresio deste cabildo (...)”.

La postura del Cabildo fue de resistencia: ruptura con la capilla de música y suspensión de pagos por servicios anteriores:

“porque la demostración del castigo que se hizo con ellos no a bastado para enmienda de su delito pues en este cabildo piden se les libre lo que se les debe de las vísperas y proueyendo a lo uno y a lo otro acordar que sobre lo que pretenden pidan su justicia que no ha lugar librárseles lo que piden, y asimismo quel señor Carlos Cataño ... secretario de su excelencia y regidor de esta villa de cuenta a su excelencia de lo referido y de lo demas que a entendido suplicando a su excelencia haga merced a esta villa de suspender la merced que ha echo a los susodichos porque así conviene para el exemplo y satisfacción que se debe dar a los vecinos de esta villa, y estando presente el dicho señor Carlos Cataño aceptó esta dicha diputación”.³⁷⁹

Ignoramos de dónde procedía la capilla en cuestión, y también las razones de su negativa a cumplir con su obligación. Probablemente los músicos aprovecharon una coyuntura de gran actividad ceremonial a causa de la defensa de la pía opinión de la Inmaculada Concepción, en que se demandaban muchos servicios musicales simultáneos en las festividades, para hacer oír sus reclamaciones.³⁸⁰

En la catedral de Sevilla encontramos huellas de un caso similar más tardíamente, en 1632. Parece ser que en la fiesta de San Alberto, en que la capilla debía actuar en las honras del arzobispo Fernando Niño, los músicos se marcharon negándose a cantar. Los autos capitulares sólo reflejan el interés del cabildo reside en determinar quién era el instigador del movimiento. Probablemente tiene relación con ciertas deudas que los prebendados habían contraído con los músicos a cuenta de sus servicios en fiestas particulares.³⁸¹

(1670-1800). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997, p. 78. López, Victoria y NIETO, José A. (eds.): *El trabajo en la encrucijada. Artesanos urbanos en la Europa de la Edad Moderna*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 1996. No obstante, existieron tensiones internas gremiales en el siglo XVI. Morell Peguero, Blanca: *Mercaderes y artesanos en la Sevilla del descubrimiento*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pp. 82-91. Zofío Llorente, Juan Carlos: *Gremios y artesanos en Madrid, 1550-1650*. Madrid: CSIC, 2005, pp. 539-549.

379. Archivo Municipal de Marchena (AMMA), libro de Actas Capitulares nº6, 17 de enero de 1615, s/fol.

380. Sobre los conflictos entre los artistas y sus clientes fuera de España, véase Prak, Maarten: “Painters, Guilds and the Art Market during the Dutch Golden Age”, en Epstein, S.R. y Prak, Maarten (eds.): *Guilds, innovation and the european economy, 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University, 2008, pp. 143-171.

381. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 55, fol. 8v, 24 de enero de 1633.

Estas huelgas no dejaron de ser fenómenos aislados y se explican en el contexto de una fuerte demanda competitiva de música entre las corporaciones urbanas con el objetivo de brillar socialmente respecto a su riqueza y su devoción.³⁸²

Al margen de estos incidentes, es un fenómeno universal en el Antiguo Régimen que los músicos, como los representantes,³⁸³ tuvieron fama de pendencieros, y no importaba que fuesen clérigos o que trabajasen para una institución religiosa. Hay que tener en cuenta el temperamento irritable que se les atribuía a los músicos, a los que tuvieron que prohibirles expresamente llevar armas en el coro en las capillas catedralicias. Por ejemplo, los músicos eran multados en Milán a mitad del siglo XVI no sólo por llevar armas, sino por estar tocando en un lugar donde se producía una pendencia con armas. Muchos músicos de todo tipo de instrumentos fueron arrestados en 1536-1556 por homicidio y violencia en esta ciudad italiana.³⁸⁴

A este respecto es especialmente interesante el estudio realizado por Giancarlo Rostirolla y María Luisa San Martini de las fuentes judiciales de la sección del Tribunal del Governatore del *Archivio di Stato* de Roma. Entre los encausados romanos localizaron a 6 maestros o compositores, 3 organistas, 7 cantores, 7 instrumentistas, un organero, 4 constructores de instrumentos. Entre ellos encontramos demandas contra músicos por peleas, robos de laúdes, difamaciones, robos de maletas, acosos para obtener la mano de una dama, peleas por desahucios, súplicas a Urbano VIII de los cantores de su capilla para que readmitiese a Vittori, fe de haber dado clases particulares a una dama, denuncia de violación a su sobrina, etc.³⁸⁵ Entre los casos más llamativos, el del cantante soprano y compositor Loreto Vittori, que estuvo ausente de la capilla Pontificia 19 meses porque estuvo en la cárcel por raptar a una dama muy joven. El organista Sigismondo Arsilli di Loreto (1621-39) también fue encarcelado en Civitavecchia y fue trasladado a la cárcel de Roma gracias a la intervención de su protector el cardenal Caffarelli

382. Bejarano Pellicer, Clara: “Disonancias en la armonía: música y conflictividad en el Siglo de Oro”, en López-Guadalupe, Miguel Luis e Iglesias Rodríguez, Juan José (eds.): *Realidades conflictivas. Andalucía y América en la España del Barroco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012 (en prensa).

383. Bolaños Donoso, Piedad: “El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión”, en Morales, Alfredo J. (coord): *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, tomo III, pp. 53-74. Sanz Ayán, Carmen y García García, Bernardo José: *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Editorial Complutense, 2000, p. 25.

384. Getz, Christine Suzanne: *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 175.

385. Rostirolla, Giancarlo: “Note e manette: documenti su musici, costruttori e teatri dalla Miscelanea Artisti”, en Antolini, Bianca, Morelli, Arnaldo y Spagnuolo, Vera Vita (comps.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 79-105.

Borghese. Otro llamado Francesco Antonio Febrero, Berardo, fue exiliado después de acumular 26 imputaciones de vida licenciosa.³⁸⁶

En la historiografía sevillana existe un ejemplo documentado por las crónicas. El domingo 10 de noviembre de 1628, Diego de Ortega, un músico perteneciente a la capilla catedralicia atacó premeditadamente, asistido por amigos, a dos comediantes que se dirigían al teatro de la Montería a representar una obra. Por cargos de asesinato, fue detenido cuatro días después en la iglesia de Santa Ana. El entredicho declarado por la Iglesia y el nacimiento del príncipe lo salvaron de la horca, pero al poco tiempo la justicia callejera dio cuenta de él.³⁸⁷ Es obvio que el ministril conocía a los representantes y que les salió al paso en superioridad numérica. Es harto probable que lo hubiese conocido en contexto profesional. Diego de Ortega era ministril sacabuche en la capilla de la catedral de Sevilla e hijo de Alonso de Ortega, cantor contralto en la misma. Como instrumentista, era natural que actuara en el teatro y en otros contextos profanos, puesto que su profesión era muy demandada, sobre todo los ministriles de la catedral, que a la sazón eran los mejores. Su asesinato acaeció en 1633, varios años después de su encarcelamiento y absolución. El hecho tiene su eco en la documentación notarial tanto como en la narrativa, pues su padre inició un pleito contra el presunto asesino, Juan de Bárcena, pero en 1638 acabó desistiendo y retirando los cargos, a condición de que no se acercara a Sevilla en cinco leguas a la redonda mientras él viviera.³⁸⁸

Tenemos noticias de más músicos encarcelados, aunque desconocemos la razón. El tenor Martín de Vilches en agosto de 1565 no podía asistir a su trabajo en la capilla de la catedral de Sevilla por dicha causa, pero el cabildo no tiene dudas a la hora de perdonarle las faltas de asistencia porque le consta su inocencia.³⁸⁹ Por su parte, el ministril Gaspar de las Cuevas, culpado de la muerte de un hombre, fue respaldado por la catedral, que rogó al canónigo Antonio de Eraso que consiguiese un perdón real para él.³⁹⁰ El cabildo prestó 700 reales (23.800 maravedíes) al tenor Sebastián de Figueroa para sacarlo de la cárcel en 1610, que luego se le descontaría de su salario, puesto que estaba encarcelado por una deuda civil.³⁹¹ La prisión por deudas también fue muy frecuente en el caso de los comediantes, que realizaban grandes inversiones en el hato y el éxito de su negocio era muy inseguro.³⁹² También el cantor contralto Domingo Díaz Manso estuvo

386. Rostirolla, Giancarlo: "Note e manette...", pp. 85-92.

387. Morales Padrón, Francisco (ed.): *Memorias de Sevilla (Noticias sobre el siglo XVII)*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1981, p. 62.

388. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 11009, libro 2º de 1638, 8 de febrero de 1638, fol. 107.

389. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 27, fol. 163v, 3 de septiembre de 1565.

390. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 27, fol. 219v, 23 de marzo de 1566.

391. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 45, fol. 61, 1 de abril de 1610.

392. Sanz Ayán, Carmen: "Miserias de la comedia. Algunos problemas del oficio de representar en el último cuarto del siglo XVI", en Berbel Rodríguez, Juan José (coord.): *En torno al teatro del siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 223-234.

en prisión, aunque el cabildo creyó en su inocencia ya que siguió recibiendo su salario como si estuviera trabajando.³⁹³ Los veinteneros presos continuaban cobrando como si estuviesen de baja, en *patitur*, y sólo perdían lo correspondiente a los maitines.³⁹⁴ Incluso los ministriles con los que el cabildo tenía más motivo de queja fueron readmitidos, como sucedió con el ministril Diego de Ortega en 1629, culpable de homicidio:

“Este día se votó por avas si se dará lizencia a Diego de Ortega ministril que a estado preso para tañer y bolver a servir en su oficio la blanca que taña y le corra el salario desde el día, la negra que no taña ni le corra como hasta aquí no le a corrido el salario y salió determinado por la mayor parte que taña y desde oy le corra el salario que tenía y el señor deán le dé una gran reprehensión y le aperciva que a la primera travesura o noticia de mal proceder, a de ser despedido sin que se le deje esperanza de poder bolver a ser recibido”.³⁹⁵

De todas formas, a nivel más doméstico también encontramos multitud de referencias a acaloradas discusiones entre músicos en el seno de las capillas musicales, que frecuentemente acababan en violencia física y verbal independientemente del contexto en que tuvieran lugar. La publicidad de esas disensiones conllevaba severas penalizaciones por parte del cabildo. Los casos surcan el siglo XVII, un siglo verdaderamente acalorado. El primer ejemplo de la catedral de Sevilla nos sorprende en 1608, entre dos ministriles, Juan de Lozoya y Alonso de Machuca. Puesto que tuvo lugar el día de San Felipe y Santiago ante el cabildo, ambos pagaron la pena con tres ducados (1.125 maravedíes). Sospechamos que la disputa sería por las actuaciones fuera de la catedral, porque el auto capitular añade seguidamente:

“(…) y ordenaron que en quanto a la execución de las penas que tienen por sus excesos los ministriles conforme a las Reglas que el Cabildo les ha puesto, la haga el señor Presidente, y que en quanto a las fiestas en que tañen fuera de la Iglesia guarden lo que está ordenado, en concertar las dichas fiestas, cobrar el dinero y repararlo, pena de dos ducados al que lo quebrantare. Y que en las fiestas que hacen por sus discípulos hagan lo que quisieren libremente con tal que ninguno de los ministriles de la Yglesia vaya con ello, ni a tañer ni a llevar el compás so pena de quatro ducados todas las veces que lo contrario hiciere para la fábrica, y este auto se ponga en el libro de los ministriles y se les notifique lo guarden y cumplan”.³⁹⁶

Quizá el más sonado y mejor documentado sea el escándalo que originó Juan de Medina, ministril ya muy veterano y bastante problemático a lo que parece. Su discusión pública con un canónigo le valió un despido fulminante que se expresa en estos términos:

393. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 48, fol. 111, 11 de abril de 1616.

394. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 62, fol. 62v, 4 de septiembre de 1654.

395. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 54, fol. 354v, 24 de octubre de 1629.

396. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 44, fol. 53v, 19 de mayo de 1608.

“Este día aviendo el cavildo tenido noticia de un descomedimiento grave que tuvo Juan de Medina ministril desta santa Yglesia con el señor don Juan de Quiñones canónigo con palabras mayores y muy indignas del respeto que deviera tener y habiendo verificado por sus diputados a quien lo commetió que avía sido excesso muy notable y escandaloso por la publicidad, donde avía pasado: y que el cavildo según la deposición y dichos de los que se hallaron presentes devía castigarlo con toda severidad y rigor, aviéndolo votado mandaron despedir y despidieron del servicio desta santa Yglesia al dicho Juan de Medina y que se borre de los quadernos donde están escritos los demás ministriles de ella y de los libros de salarios de la contaduría se le testen desde este día los que en ellos tubiere: Y que si en algún tiempo se tratare de recibir al servicio desta Yglesia al dicho Juan de Medina no se pueda hazer si no fuere tratándolo y determinándolo como negocio y por vía de gracia de manera que una sola ava pueda contradzezir el bolverle a recibir siendo llamados de ante diem para ello”.³⁹⁷

Como era de prever dados los antecedentes, la cólera del cabildo no dura mucho ante la escasez de buenos profesionales. En diciembre, Juan de Medina suplica ser readmitido y la votación del cabildo le es favorable, incluso se le concede la gracia de admitirlo por mayoría de votos aunque no llegase a los reglamentarios tres cuartos.³⁹⁸ Se le mantiene su antigüedad y su salario excepto lo que ganaba en la capilla de cantores por tocar el bajón.³⁹⁹

Los enfrentamientos eran más frecuentes entre miembros de escalafones diferentes de la jerarquía musical. En 1614 hubo un problema “con el tiple que vino de Portugal cerca de la descompostura que tuvo en una processión con un seise”.⁴⁰⁰ Cuando Miguel Osorio era maestro de capilla de la colegial del Salvador, antes de serlo en la catedral, se atrevió a despedir a Alonso Ruiz, ministril corneta, en un arrebató de cólera, sin pedir permiso al cabildo, cosa que le acarreó una reprimenda.⁴⁰¹ El cantor contrabajo Juan Urbano en 1639 tuvo la desafortunada ocurrencia de poner la mano encima al maestro de capilla cuando le reprendía por haber hablado mal de él. En consecuencia, fue expulsado de la capilla sin esperanza de ser readmitido, antes bien sería penado quien sacase el tema, y se le hizo pagar 100 reales (3.400 maravedís) de multa.⁴⁰² Por su parte, el racionero don Juan Diciabo también perdió los estribos en la celebración de los maitines del Espíritu Santo, cuando el maestro de capilla le entregó los villancicos.⁴⁰³

Los racioneros cantores, a buen seguro envanecidos de su posición privilegiada dentro de la capilla, eran los que menos reparos tenían a la hora de atacar

397. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 49, fol. 41, 19 de abril de 1617.

398. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 49, fol. 81, 20 de diciembre de 1617.

399. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 49, fol. 81, 23 de diciembre de 1617.

400. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 47, fol. 112v, 31 de marzo de 1614.

401. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la...*, p. 150.

402. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 216v, 8 de enero de 1640.

403. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 66, fol. 53, 8 de junio de 1661.

la autoridad del maestro de capilla, cuyo cargo podía ser menos estable que el de ellos. La proporción de incidentes protagonizados por ellos no deja lugar a dudas. En la procesión del Corpus de 1622 le tocó el turno al maestro Francisco Santiago soportar el arrebato de cólera de un racionero cantor, Andrés de Ávila. Según las actas capitulares, “avía dicho a frai Francisco de Santiago maestro de capilla muchas palabras descompuestas perdiendo el respeto al Santísimo Sacramento, y al cavildo y causando escándalo a todos los que se hallaron presentes, lo qual era necessario castigar”. El cabildo se informó de inmediato, avergonzado por la publicidad de la riña, y a pesar de ser Pascua votó el castigo del racionero, que fue pecuniario. Se le sacaron de su casilla cincuenta ducados (18.750 maravedíes) para la Fábrica y recibió una severa reprimenda sobre la obligación de acatar la autoridad del maestro de capilla.⁴⁰⁴ Por su parte, el racionero cantor Manuel Correa fue penado con 500 reales (17.000 maravedíes) en 1634 por insubordinación ante el presidente del coro el día de San Benito, pues no quiso ir al convento de San Benito extramuros con la capilla como se le ordenó.⁴⁰⁵ Se trataba de un cantor veterano, que gozaba de la máxima antigüedad entre los cantores y se convertía en el sustituto del maestro de capilla cuando éste estaba en *patitur*.⁴⁰⁶

Tenemos todavía más indicios de la falta de compostura por parte de los racioneros. Aparte de los maestros de capilla, la altanería de los racioneros cantores afectaba a todo tipo de personas. Sin ir más lejos, encontramos la siguiente denuncia ante el cabildo: “Este día se leyó una petición de Negrete el bonetero que se quexa de que un racionero cantor lo a tratado muy mal y dijo muy malas palabras y el Cavildo lo cometió al Señor Deán que si hallare tenía culpa lo castigue”.⁴⁰⁷ No obstante, el desafío al maestro de capilla no era exclusividad de los cantores, porque en 1626 encontramos a un ministril, Julián de Torres, penado con 30 ducados (11.250 maravedíes) de multa por descompostura con él.⁴⁰⁸

Tal vez el caso más conflictivo sea el de Diego de Pontac. En la catedral de Granada, el maestro de capilla tuvo numerosos conflictos con la plantilla de cantores, sobre todo al principio de su magisterio, cuando ellos abusaban de su condición de recién llegado. El cabildo se puso de su parte en la mayoría de las ocasiones, excepto cuando abofeteó a un racionero cantor tenor sacerdote y por lo tanto socialmente superior (él aún no se había ordenado) tratando de asentar su autoridad. Por lo mismo se había despedido al maestro de capilla de la catedral de Salamanca, Juan Navarro, en 1574. Pontac pagó 50 ducados (18.750 maravedíes) de multa y se le suspendió de su cargo por cuatro meses. La capilla musical completa solicitó su despido formalmente. El maestro amenazó con abandonar la catedral, pero se aseguró la permanencia por la vía judicial. Los racioneros cantores siempre le

404. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 51, fol. 106, 27 de marzo de 1621.

405. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 55, fol. 27v, 23 de marzo de 1634.

406. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 31v, 31 de agosto de 1635.

407. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 58, fol. 6, 27 de enero de 1644.

408. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 53, fol. 23v, 21 de marzo de 1626.

guardaron rencor y obstaculizaron su carrera, cosa fácil porque el maestro demostraba un carácter intratable que chocó con toda clase de miembros de la catedral.⁴⁰⁹

Entre los músicos de la misma categoría, las opciones de negocio solían triunfar entre ellos llevándolos a asociarse y no es fácil conocer las diferencias que pudieron tener entre sí. Es mucho mejor conocida la conflictividad entre escalafones de la jerarquía musical. No obstante, también había excepcionales pependencias entre miembros parejos de la jerarquía. Como excepción, se puede aventurar la negativa del ministril Mateo Jiménez, veterano de la capilla catedralicia en 1640, de tocar con otro ministril recién llegado de Cuenca cuyo nombre ignoramos. Su pena fue una multa de diez ducados (3.750 maravedíes) por su insubordinación.⁴¹⁰ En 1619 se produjo un roce entre dos racioneros tiples, Pablo Calvo y Felipe de San Martín, que tuvo lugar en la víspera de la Natividad, momento ceremonialmente sobresaliente, y que desembocó en la agresión del primero hacia el segundo. Su castigo fue tener el sueldo suspendido y la entrada al coro prohibida hasta nuevo aviso.⁴¹¹

Otro ejemplo, esta vez entre cantores, tuvo lugar cuando el cantor tenor Andrés Martín Cascante se ausentó sin licencia de la catedral de Sevilla. Fue despedido por esta razón y cuando estuvo trabajando para la catedral de Málaga, debió de añorar los viejos tiempos porque solicitó al cabildo de Sevilla su perdón para volver a ocupar su puesto. El cabildo estuvo deliberando largo tiempo y acabó readmitiéndolo en virtud de su calidad como cantor. Sin embargo, otro de los cantores de la catedral, el tenor Miguel Osorio, se sintió tan agraviado que se tomó la molestia de escribir al cabildo malagueño con intención de evitar que Cascante regresara a Sevilla, “con palabras que desacreditaban la autoridad y grandeza de esta Sta. Iglesia, no solo para el efecto referido, sino para que otro ningún Músico ni Ministro se aliente a venir a servirla”. Obviamente, el cabildo sevillano admitió a Cascante y despidió fulminantemente al envidioso entrometido, porque la negligencia era más fácilmente perdonada que la maledicencia.⁴¹²

En 1691, los músicos de la capilla musical del Salvador protagonizaron una reyerta entre ellos que derivó en el encarcelamiento de varios, puesto que habían demostrado intenciones de matarse en público. Más tarde, el cabildo suplicaba al provisor que se les liberara en virtud de su pobreza, una vez apagados los ardores y solucionado el asunto.⁴¹³ Éste era el producto de varios años de enconada conflictividad en el seno de la capilla, aunque no sepamos exactamente las causas de este escándalo. La escasez de recursos creaba un clima de descontento y agresividad. El mismo sochantre, José Matajudíos, había dado mal ejemplo en 1688 cuando se

409. Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada en...*, pp. 197-203.

410. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 279, 31 de agosto de 1640.

411. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 50, fol. 43v, 20 de septiembre de 1619.

412. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 66, fol. 54, 31 de julio de 1662.

413. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 160.

le mandó sentarse en su lugar, puesto que contestó escandalosamente y de malas formas interrumpiendo los oficios. Fue multado con 10 ducados y despedido.⁴¹⁴

En líneas generales, los músicos parecían no admitir críticas o reconvenciones de nadie, porque en 1663 el veintenero Juan Vázquez encajó muy mal que el otro veintenero Joseph Gerónimo, quien estaba sustituyendo al sochantre, se considerase con autoridad para obligarlo a cumplir con su obligación de cantor. Las fuentes dicen que el subordinado maltrató de palabra a quien habían osado darle órdenes y lo penaron con 30 ducados, un mes en *nihil* (esto es, sin cobrar aunque trabajando), la súplica de perdón al agraviado y una amonestación del deán. El cabildo consideraba que este roce traslucía falta de respeto por el papel del sochantre, desempeñado en persona o a través de un delegado, por lo tanto lo juzgó como un delito de insubordinación, cuando en realidad parece un caso de envidia entre iguales.⁴¹⁵ También sabemos que el organista Francisco Correa de Arauxo estuvo enzarzado en seis pleitos en un período de ocho meses con el cabildo de la colegial del Salvador, su iglesia, y que llegó a ingresar en la cárcel por unos días, en general por asuntos de disciplina: por incumplimiento de tocar el órgano con la capilla de música, por no haber cesado de tocar cuando se lo indicaron, etc. La historia de este talentoso organista fue una verdadera sucesión de acosos: le robaron su título de organista y no querían sustituirse, trató de impedir que se hicieran unas puertas de madera para la guarda de la Custodia, intentó conseguir una plaza de tiple para su sobrino Juan Arias Macías, el cabildo rechazó los organistas sustitutos que él proponía, se le culpó de que una inquilina de la colegial no pagase la renta de su casa, arrojó dentro del coro un papel que contenía sus quejas en plena ceremonia y gritó que era forzado a tocar, despechado porque se le negaba un aumento de sueldo desde hacía 40 años cuando se le había subido a todos los demás músicos de la capilla, le arrebataron las llaves de los órganos con violencia, disputaron por el reparto de velas...⁴¹⁶

Para convencernos de que no se trata de un fenómeno sevillano, veamos ejemplos de otras catedrales españolas. Los tres chirimías y el sacabuche contratados por la catedral de Córdoba en 1527 no permanecieron en el puesto ni un año. Fueron despedidos por espetar ofensivas comparaciones con el cabildo sevillano en pleno coro.⁴¹⁷ En la catedral de Palencia fueron músicos los que protagonizaron, el 20 de enero de 1605 “el incidente más grave y atroz que había sucedido en la catedral de Palencia desde su fundación”. En plena misa mayor

414. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, p. 386.

415. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 67, fol. 7, 18 de enero de 1664.

416. Ayarra Jarne, José Enrique: *Francisco Correa de Arauxo. Organista sevillano del siglo XVII*. Sevilla: Diputación provincial, 1986, pp. 79-90. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata...*, pp. 420-421. Stevenson, Robert: “Francisco Correa de Arauxo. New Light on his career”, *Revista Musical Chilena*, XXI, nº 103, 1968, pp. 9-42.

417. Ruiz Vera, José Luis: “El ambiente musical y el entorno americano cordobés de Fernando de las Infantas”, en García-Abásolo, Antonio (coord.): *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 2010, pp. 189-227.

de San Sebastián, el maestro de capilla Juan Vidal de Arce y el ministril Francisco Ruiz discutieron y se insultaron sobre si había que quitar el libro de los ministriles que había puesto en el facistol para tañer en el ofertorio. Las palabras no se transcriben “porque no se deben decir ni escribir”, y el ministril le pegó con la corneta y se persiguieron por la iglesia dando gritos.⁴¹⁸ Dicho incidente dio como resultado una reglamentación específica:

“No an de entrar armas en el choro cuando acaeciére tener facistor en él y cuando en la tribuna se las an de quitar y arrimar, y estar con mucha modestia y silencio. Y el que entrare armas en el choro y en él o en la tribuna o en la yglesia tubiere alguna pendencia con los otros ministriles o fuere culpado en ella, sea multado en dos ducados de su salario”.⁴¹⁹

Por otra parte, el maestro de la catedral de Lérida, Mateo Calvete, fue despedido en 1614 por protagonizar una discusión con un tenor subordinado durante la celebración de la Salve.⁴²⁰ En la capilla de Sigüenza en el siglo XVI, se registra negligencia y desidia en los ensayos, ausencias y actuaciones en fiestas religiosas de otras iglesias sin autorización, y un alboroto en 1581 durante la misa mayor del Lunes de Pascua de Resurrección que provoca su despido y su encarcelamiento por el alcalde. En el siglo XVII en esta catedral se reglamentaron las actuaciones fuera, luego debían de causar problemas.⁴²¹ Hallamos evidencias de los mismos problemas en todas las catedrales, luego se puede coleccionar fácilmente que se debía al temperamento y las costumbres de los músicos.

En cualquier caso, los músicos parecen provocar disturbios de disciplina en todos los sentidos. En 1612 el cabildo de Sevilla dispuso:

“Este día cometieron a los señores Alonso Buzán y Alonso Adame se ynformen de todo lo que en el Cavildo se a tratado zerca del desorden de los músicos así de vida y costumbre como de desobediencia a el maestro y falta en el cumplir con sus obligaciones y asimismo del modo como los trata el maestro de capilla y se llame para oyr relación determinar cerca del castigo de los culpados y todo lo demás desto tocante lo que el cavildo fuere servido y mejor le parezca”.⁴²²

En efecto, no fue una simple amenaza sino que llevó a cabo el proceso de depuración de responsabilidades y fueron varios los penalizados: “condenaron

418. Cabeza, Antonio: *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*. Palencia: Junta de Castilla y León, 1997, p. 40.

419. Archivo de la Catedral de Palencia (ACP), Actas Capitulares, Histórico, arm. Iv, leg. 4, nº 835, fol. 20.

420. Ezquerro Esteban, Antonio: “Músicos del Seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 81-120.

421. Jambou, Louis: “La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco”, *Revista de Musicología*, 6 (1983), p. 283.

422. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 46, fol. 92, 13 de junio de 1612.

al dicho Antonio Sánchez, Martín de Ocaña, Alonso de Ortega, Marcelo Díaz y Juan de Portilla en seis ducados dichos a cada uno para la fábrica”, pero los ministriles no fueron sino las adecuadas víctimas de un castigo cuya ejemplaridad se extendía al conjunto de la capilla musical: “(...) y cometieron al señor arzobispo de Sevilla de una reprehensión como más le parezca que conviene al maestro y cantores avisando a cada uno según sus culpas de que se han hecho relación se enmienden con apercivimientos que el cavildo proveerá lo que combenga”.⁴²³ Los alborotos penados por el cabildo no se limitan a los que tuvieron lugar en la iglesia o en contexto musical, sino también implican a los que tienen lugar en la vida privada de los músicos. Andrés Martín Cascante fue multado con 20 ducados por originar un escándalo en su barrio poco acorde a su estado de sacerdote.⁴²⁴

También resulta familiar encontrar referencias al hecho de que los ministriles de las capillas catedralicias no empleaban suficiente tiempo en ensayar. En la catedral de Huesca se hace un intento por controlarlos en 1626:

“Se resolvió que se advierta a los cantores acudan a las pláticas del maestro de capilla y que el director de la copla dos días en la semana en la iglesia llame a los menestriles para hacer una hora de plática antes de vísperas hasta aver probado y sabido lo que tienen que tañer”.⁴²⁵

No es un fenómeno exclusivamente sevillano; también en Córdoba el nuevo obispo Bernardo de Fresneda obligó a los ministriles a ensayar dos veces a la semana, martes y viernes, en verano de 4 a 5 y en invierno de 3 a 4 en la cámara que está encima de la capilla de los recaudos, donde se guardaban los instrumentos y los papeles.⁴²⁶ No obstante, el mismo ministril Luis de Medrano era el responsable del ensayo al tener la llave y dirigirlos, por lo tanto no nos consta la seriedad de dichas sesiones. No necesariamente hay que presuponer una falta de profesionalidad en estos instrumentistas, sino más bien un altísimo nivel de dominio del instrumento y una experiencia escénica hiperdesarrollada que les hacía confiar en sus propias capacidades de improvisación. No conviene olvidar que ellos siempre tenían trabajo al margen del catedralicio y que esto les servía tanto de entrenamiento como de acicate para recortar el tiempo dedicado a sus obligaciones principales.

En conclusión, la conflictividad provocada por los músicos es principalmente laboral porque obtenemos noticias en su ámbito de trabajo, pero no se restringía a él. Los músicos tuvieron roces con sus superiores, sus patronos, sus iguales, sus subordinados y personas ajenas al mundo profesional, por lo que todo apunta a que entre ellos reinaba un clima de altanería poco aconsejable para tan alto grado de cooperación como exigía su oficio. Y no conviene olvidar que estos

423. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 46, fol. 93, 20 de junio de 1612.

424. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 81, fol. 93, 23 de julio de 1683.

425. Ezquerro Esteban, Antonio: “Músicos del Seiscientos...”, pp. 115.

426. Dabrio González, María Teresa: “La capilla musical de don Cristóbal de Rojas...”, pp. 101-118.

rasgos comunes se proyectaron sobre la sociedad, inspirándole una determinada conceptualización de los músicos en su imaginario.

9. Imagen social

La valoración social de la música es un tema siempre espinoso. Los juicios morales que se hacen tanto de los músicos como de la música y los instrumentos en los textos de la Modernidad nos llenan de desconcierto por su contradicción. Se puede rastrear una corriente agustiniana (que encuentra su eco en el erasmismo, el calvinismo y el puritanismo, defendida por Zwinglio) que juzga a la música como una pérdida de tiempo y, peor aún, un vicio más, mientras que en otros contextos queda exaltada como una de las más excelsas artes. Encontramos tanto parodias de músicos profesionales como párrafos de descripciones muy elogiosas sobre la nobleza y los efectos que la música es capaz de causar. De todas formas, tengamos presente que la Historia de la Música es la Historia de la rehabilitación de su reputación. Hasta el final del siglo XVIII, la música fue considerada un arte menor, incomparable a las artes plásticas, la poesía, el teatro. Durante la Edad Moderna se produjo la explosión de capillas musicales, se reafirmó la figura del virtuoso intérprete, y al final del siglo XVIII la del compositor libre.⁴²⁷

Es indiscutible que en el Renacimiento asistimos a una dignificación de las artes. Aunque los artistas sigan regidos por un sistema gremial muy próximo al del artesanado, comienzan a tomar conciencia de su talento. La tradición consistía en tenerlos por artesanos cualificados que ofrecían productos útiles, y se les valoraba en virtud de su especialización y pericia.⁴²⁸ A partir del Renacimiento el artista plástico lucha porque su arte sea incluido dentro de las artes liberales. Ver esculpir o pintar se convierte en entretenimiento de nobles e influyentes. El artista, cuando se le califica, se le llama insigne, eminente, excelente. El culto a la personalidad lleva a autorretratarse. Los más grandes demostraron orgullo, soberbia, rivalidad, etc.⁴²⁹ Este fenómeno se da con especial intensidad en la composición musical, puesto que la música siempre había sido considerada un arte adecuado para ser impartido en la Universidad y especialmente alentado por la genialidad. El instrumentista adquiere cierta dignidad porque el progreso técnico de los instrumentos requiere más refinamiento y habilidad, un ejercicio más especializado y responsable. Se empiezan a esperar de él nociones teóricas.⁴³⁰

427. Gammaitoni, Milena: *La funzione sociale del musicista*. Roma: EdUp, 2004, pp. 94-96.

428. Chastel, André: "El artista", en Garin, Eugenio *et alii*: *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990, pp. 229-258.

429. Martín González, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 250-268.

430. Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988, p. 135.

Como para el resto de las artes, la corte del Renacimiento fue una fuerza poderosamente creativa para la música, pues los gobernantes protegían la música para demostrar que eran cultos, que sabían reconocer lo bueno, que admiraban lo moderno. Era aceptado genéricamente entre las élites que un conocimiento de la música era socialmente necesario y educativamente ventajoso, aunque nunca para ejercerla profesionalmente. La música contribuía a la ostentación, a su vez. Los músicos renacentistas fueron hombres de la mayor importancia, pues su cultura les hizo ser útiles más allá de su ocupación oficial, siguiendo el ideal humanista. Durante toda la Edad Moderna ser aceptado y reconocido en Italia constituía un triunfo en la carrera de cualquier compositor, pero en Italia en el Renacimiento se buscaban músicos del norte de Europa. En Italia la música era cultivada como un arte, como algo placentero y meritorio en sí mismo, mientras que en el norte de Europa solía verse como un elemento ceremonial al servicio de otros elementos. Por eso la música italiana se hizo más lírica y melodiosa y eso atrajo al resto de Europa.⁴³¹

Al igual que con la música, al referirse a los músicos las fuentes literarias ofrecen perspectivas francamente opuestas. Los grandes polifonistas son reverenciados como artistas por su formación intelectual, aunque carezcan de estudios universitarios. Pueden llegar a ser retratados como personajes ilustres, como hizo Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. De 64 retratos de clérigos, laicos y artesanos, incluyó a dos músicos: un organista y un maestro de capilla que fue cantor. El retrato literario consiste en una biografía panegírica, y la mayoría de las figuras están relacionadas con el Humanismo. Las galerías de retratos estaban muy en boga como género literario, todo el mundo quería pasar a la eternidad a través de él. El racionero organista Francisco de Peraça, tal como empieza diciendo Pacheco, gozó de gran prestigio en vida y Sevilla y Toledo se disputaban sus raíces. Pacheco le reconoce su mérito como tañedor de tecla y como compositor, así como su modestia y humildad. El autor transcribe opiniones elogiosas de sus contemporáneos y cifra el talento del organista en el efecto que producía sobre el espíritu:

“(...) estando entonces la contratación de los mercaderes de varias naciones dentro de la iglesia, por no estar acabada la lonjua, en tocando el órgano los suspendía de manera que dexavan los negocios comenzados i los arrevatava tras sí con la fuerza de su música (...)”.⁴³²

Por su parte, Francisco Guerrero mereció la mejor opinión de los poetas y músicos teóricos de su tiempo. No sólo se trataba de palabras, sino de hechos: sus obras gozaron de la mayor difusión y perduraron en la Edad Moderna en España e Hispanoamérica, y también se escribieron muchas obras basándose en

431. Raynor, Henry: *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1986, p. 136.

432. Pacheco, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla: s/e, 1599, pp. 331-333. Piñero, Pedro M. y Reyes, Rogelio (eds.). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985, p. 331.

las suyas.⁴³³ Pacheco describió su biografía, mencionando que tocaba la vihuela, el arpa, la corneta y otros instrumentos. Hace hincapié en el reconocimiento de que gozó Guerrero en vida:

“La estimación i aprecio que todo el mundo i la nobleza desta ciudad hizo deste insigne varón, particularmente don Rodrigo de Castro, se vio en que le forçava a que comiesse a su mesa, porque sabía que gastava en limosnas los frutos de su prebenda (...) Finalmente, no ai iglesia en la Cristiandad que no tenga i estime las obras deste ilustre varón”.

Elogia su voz de contralto, su paciencia con los músicos, su respetable aspecto, su agradable conversación, su ascetismo, su caridad y su devoción.⁴³⁴ Pese a los problemas que causó al cabildo, éste le rindió honores especiales por sus servicios: “En este dicho día cometieron a los señores mayordomos de fábrica señalen en nuestra señora del antigua sepultura al maestro Francisco Guerrero i mandaron lo entierren como a prebendado con su novenario lo qual se hizo por gracia atento a sus servicios”.⁴³⁵ La colectividad y el poder tributan al músico famoso honores fúnebres superiores al común, porque es un arte importante y de utilidad pública, pero que está destinado a corromperse precozmente en la memoria.

Si hablamos de las artes plásticas, escasean los retratos de músicos. En el retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina, el maestro de Sigüenza en 1336 es de los primeros artistas en poner los instrumentos en manos de ministriles y no ángeles músicos,⁴³⁶ con lo que los músicos entran en la Historia de las artes plásticas (dejando atrás el caso absolutamente excepcional de las Cantigas). Lo más habitual siempre es recrear una orquesta celestial, a través de las cuales conocemos instrumentos desaparecidos y la manera de tocarlos. La tendencia a representar a los músicos celestiales fue muy pujante desde los Beatos, en el Renacimiento se atemperó un poco pero en el Barroco resurgió. Suelen ser muy detallistas, mostrando todos los elementos y la forma de tocarlos.⁴³⁷ Los pintores conocían perfectamente los instrumentos y su variedad para poder componer las orquestas celestiales o populares, las alegorías... Hay una fuerte corriente de Historia del Arte interesada en este tema, consciente de tener que lidiar con varias dificultades: la representación artística de los instrumentos está seriamente limitada por la simplificación a la que tienden los artistas, su descuido, su carencia de formación musical, las exigencias de la composición

433. González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000, pp. 43-48.

434. Pacheco, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 338.

435. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 39a, fol. 34, 8 de noviembre de 1599.

436. Sopena, Federico y Gallego, Antonio: *La música en el Museo del Prado*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Ministerio de Educación y Ciencia, 1972, p. 33.

437. Álvarez Martínez, Rosario: *Fuentes para la Historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*. Santa Cruz de Tenerife: Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2001.

pictórica, la tendencia a la estilización, el anacronismo, la fantasía y la carga simbólica de los instrumentos.⁴³⁸

Lamentablemente, apenas tenemos ninguna representación plástica de los ministriles sevillanos, ni siquiera españoles. Para recrear su aspecto, a todo lo que podemos aferrarnos es a los relieves del facistol de la catedral de Sevilla, labrados entre 1564 y 1566 por Juan Bautista Vázquez el Viejo, en los que se ve a los ministriles en actividad. Dos sacabuches y tres chirimías seculares vestidos como hidalgos y artistas: botas y zapatos acuchillados, medias de seda, calzas de muslos redondeadas y acuchilladas, jubón, ropilla, capa con capillas cerradas, gorra de copa algo elevada en la parte delantera, espadas o dagas cortas.⁴³⁹ Éste debió de ser el retrato de los ministriles que en esos años estuvieron en la capilla hispalense: los sacabuches hermanos Juan Bautista de Morales y Diego López de Morales y los ministriles Diego de Andrada, Gaspar de las Cuevas y Juan de Rojas.⁴⁴⁰

El más antiguo retrato personal que se conserva es el de Cristóbal de Morales en grabados. Francisco Guerrero, Diego Ortiz, Francisco de Salinas, Francisco de Peraza y Vicente Espinel fueron músicos renacentistas recogidos en retratos tanto pictóricos como literarios porque su relación con las letras los dignificaba. En el Barroco aún habrá menos retratos de músicos, aunque es cierto que aparecen músicos en cuadros de glorificación y devoción de los soberanos. La pose del músico a menudo es estandarizada y neutra. Es contemplado como artesano, servidor de la escena que acompaña. Casi todos los representados son civiles, no eclesiásticos, lo que representa el triunfo de la música mundana.⁴⁴¹ Los músicos al servicio de la religión no debían esperar ningún reconocimiento social porque desempeñaban su misión para con Dios.

Por citar un ejemplo ilustre, de Claudio Merulo, prestigioso madrigalista, compositor de polifonía e instrumentista de tecla italiano (1533-1604), se conservan toda clase de biografías, poemas sobre él y retratos pictóricos de la época. En algunos, aparece de mediana edad, como un caballero de Parma, la ciudad donde trabajó, con corona de laurel y medallón y una cadena de oro al pecho, como cualquier otro humanista de reconocido talento individual. En los retratos posteriores aparecerá más anciano, con instrumentos y con larga toga negra. En uno, aparece sentado a la mesa componiendo, lo cual nos habla de la dignificación de su oficio.⁴⁴²

438. Winternitz, Emanuel: *Musical Instrumentos and their Symbolism in Western Art*. Londres: Faber, 1967, pp. 39-40.

439. Dabrio González, María Teresa: "La capilla musical de...", pp. 101-118.

440. ACS, Sec. IV Fábrica, libro de salarios 322, fols. 145 y 157.

441. Casares Rodicio, Emilio: *La imagen de nuestros músicos del siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid: Fundación Autor, 1997, pp. 15-21.

442. Edwards, Rebecca: "Portraying Claudio Merulo, "That great fountain whose value deserved no other prize than heaven itself", en McIver, Katherine (ed): *Art and music in the Early Modern Period*. Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 101-143.

En las relaciones de fiestas, cuyo objetivo es el engrandecimiento del propio evento, las opiniones que se refieren a los músicos siempre son favorables. Lo que más se valora en ellos es su eficacia como profesionales. La Capilla real es descrita así en el bautismo de la infanta en 1623: “(...) estava la Capilla Real, sino emulando, imitando la del cielo en Mynos pacíficos a Dios vengador antiguo de sus ofensas, executándolo las mejores voces y más diestros cantantes del mundo”.⁴⁴³

Es casi imposible que se mencione el nombre y el apellido de algún músico en una relación de fiestas, salvo en casos de un extremado talento. Por ejemplo, el trompeta mayor de Felipe IV, llamado Leonardo, debido a su proximidad con la persona del rey:

“Salieron cincuenta de acavallo entre atabaleros, trompetas y menestriales con sayos vaqueros, y sombreros de librea azul, blanca, verde y noguerado, y con ellos muy galán Leonardo, trompeta mayor de su Magestad, persona que no suele salir sino quando va su Magestad en la fiesta que se haze”.⁴⁴⁴

En una relación de 1645, son alabados dos cantores con sus nombres y apellidos, cosa absolutamente extraordinaria: el Licenciado Alonso Hidalgo, Capellán Real, y Tenor de su Capilla, y don Iuan de Trillo y Figueroa. Ambos fueron solistas en el funeral granadino por la reina Isabel de Borbón, así es que su talento personal pudo destacar a los oídos profanos del relator. Uno recibe el epíteto de “excelente músico”, y el otro el de “cisne ibérico”.⁴⁴⁵

Como ya se sabe, existe una jerarquía de dobles fúnebres de las campanas de la catedral, según la posición social del difunto. Por el maestro de capilla de la catedral se doblaba con quince golpes de campana mayor al principio, como se hizo por los maestros Guerrero y Lobo. Si no tenía silla, ni capa, o el cabildo no quería darle enterramiento ni doble de prebendado, se doblaban cuatro campanas medianas de golpes, dando con las tres juntas tres dobles al principio y luego uno con Santiago, luego dos con otras dos y otro con Santa Cathalina y el doble seguía

443. Mendoza, Andrés: *RELACION / VERDADERA DEL FELICE PARTO / y Baptismo de la Infanta nuestra Señora, Mascara, li / breas, banquetes, y grandezas destes días*. Madrid: Diego Flamenco, 1623, s/ fol.

444. Anónimo: *ELOGIO DE / LA ILUSTRÍSIMA / FAMILIA DE LOS / GUZMANES / Y / RELACIÓN DE LAS / fiestas, máscara, y acompañamiento que se hizieron en / esta Corte en los casamientos del señor / Condestable de Castilla*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1624, s/ fol.

445. Sánchez de Espejo, Andrés: *RELACION HISTORIAL DE LAS EXEQUIAS, TUMULOS, Y POMPA FUNERAL QUE EL Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada HIZIERON EN LAS HONRAS DE LA REYNA nuestra señora doña Ysabel de Borbon, en diez las de la Santa Yglesia, y en catorze de Diziembre las de la Ciudad. Año de mil y seyscientos y quarenta y quatro. El M. ANDRES SANCHEZ DE Espejo; Presbytero, Secretario del Cabildo de la Santa y Metropolitana Iglesia Catedral de Granada*. Granada: Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, 1645, p. 14.

hasta el final del entierro.⁴⁴⁶ Cuando un músico recibía honores en este sentido, se debía a que a su vez era prebendado. Por el fallecido maestro de capilla Alonso Lobo se dobló en abril de 1617 como si fuera racionero entero únicamente de manera excepcional, porque entonces ya no conservaba más que media ración al haber renunciado a ser maestro de seises.⁴⁴⁷ De hecho, el maestro de capilla Juan Sanz en 1673 estuvo a las puertas de la muerte y el cabildo dudó acudir formalmente a administrarle los Santos Sacramentos porque según su rango no le correspondía. Al final se le dio tratamiento de prebendado con premura aunque sin que sirviera de precedente. Más tarde sanaría y acabaría sus días como organista de la capilla real.⁴⁴⁸

Para el resto de los músicos no estaba contemplado ningún homenaje. No representaban un papel destacado en la jerarquía de servidores de una catedral de Sevilla. En la *Tabla de las personas por quien se debe doblar en la torre desta santa Yglesia por Auto Capitular de 12 del mes de octubre del año 1592*, las figuras más cercanas a la música son los clérigos de la veintena, que encabezan la lista. En el espectro social que abarca, se incluyen los familiares cercanos de los contenidos (esposas, padres, hermanos, hijos) y con el tiempo en diversos autos capitulares se fueron añadiendo otras figuras. Al final de la tabla de 1592 se especificaba que “no se puede doblar por otras personas si no fuere mandándolo el Cabildo”. Por el contrario, existe otra tabla de los que expresamente no merecen doble, y en ella figuran los músicos, el campanero, el organista segundo, entre muchos cargos subalternos de todo tipo.⁴⁴⁹

De hecho, a pesar de todo lo que hemos argumentado anteriormente, existían muchos prejuicios relativos a la figura del músico, aunque no tanto como a la de los comediantes, que gozaban de la admiración mundana y hasta podían enriquecerse, pero sobre ellos pesaba la descalificación moral.⁴⁵⁰ Los músicos sí eran enterrados en sagrado y algunos de ellos eran clérigos. El problema radicaba en la vinculación de la música con lo mundano. El mismo Suárez de Figueroa, celoso

446. Rubio Merino, Pedro (ed.): *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1995, p. 260.

447. Cárdenas Serván, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 35.

448. Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. XI, Papeles del Conde del Águila, tomo 23, doc. 28, pp. 141-148. Castro Palacios, Bernardo Luis: *TRATADO DE LAS PERSONAS QUE HE CONOSIDO EN ESTA SANTA YGLECIA METROPOLITANA, Y PATRIARCHAL DE SEVILLA, DESDE EL DIA 29 DE JUNIO DE 1663 (...)*, cap. 28, p. 141. Suárez Martos, Juan María: “Juan Sanz y Joseph Sanz, músicos aragoneses en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII”, *Nasarre*, 20 (2004), pp. 157-192.

449. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sec. III, Liturgia, Libro de ceremonias nº 34 de Sebastián Vicente Villegas, doc. 09252, s/ fol.

450. Díez Borque, José María: *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 51-53.

defensor de la nobleza de la música y el prestigio de sus artistas, reconoce que los músicos suelen pecar de vanidad y de inclinación a lo profano:

“Mas –entre tantas alabanzas y honras– se puede aplicar alguna mengua a los músicos, sobre ser muchos de ellos tan fantásticos y caprichosos que jamás se puede saber cuándo tengan humor de cantar y se hace en tal vez tanto de rogar que cansan con su obstinación desvanecida y después cuando comienzan nunca acaban. (...) Otro vicio principal suyo es que por momentos se deleitan en cantar antes lascivos madrigales y romances ridículos que motetes de Iglesia y cosas espirituales que les podrían causar la salud del alma y el perfecto cumplido y contento del corazón, (...) dando inicio a la sensualidad que reina en ellos”.⁴⁵¹

Si no obstante Suárez de Figueroa es el más acendrado defensor de la dignidad de la música, quizá Pinheiro da Veiga sea el más encarnizado detractor. En su obra *Fastiginia*, el autor disemina una serie de invectivas contra la figura social de músico. En los peores términos se refiere a los profesionales de la mayor escala, pues describiendo el cortejo de la reina dice así: “8 lacayos, 8 escuderos, 24 cocheros y 8 músicos, y es bien los pongamos en último lugar, porque tengo ésta por la peor canalla de cuantas hay”. Relata con perversa complacencia varias anécdotas en que los músicos resultan humillados públicamente, ya sea por el duque de Parma que los colocó en el último escalafón de la jerarquía, por debajo de los mozos de estribo, o por clérigos como fray Próspero, que comentaba “No puedo más conmigo, tengo aversión a estos borrachos: y ¿por qué no han de sufrir, ya que son músicos?”. Pinheiro da Veiga sugiere que los músicos, aun los más renombrados y reconocidos como “el Aquija” al que alude despectivamente, suelen ser borrachos, descarados, e intentan hacerse pasar por personas de condición más elevada. Utiliza la palabra *músico* con carga peyorativa: “estaba muy presuntuoso y entremetido, siendo un bribón de mala conducta y músico en todo”,⁴⁵² y no era el único de aquel tiempo en hacerlo. Según Cristóbal de Chaves, en la cárcel real se homenajeaba con vihuelas y panderetas a los reos que resistían el tormento sin confesar, mientras que a los débiles “no le admiten en su alojamiento que llaman rancho, y trátanlo de manera, que viene a acomodar con la peor gente de la prisión. A éste le llaman músico”.⁴⁵³

Aunque los mejores músicos eran clérigos, algunos oradores sagrados condenan a los intérpretes profanos desde el púlpito: “La comida tan templada, (...) mezclando siempre en ella conversaciones graves, y pláticas religiosas, libre de los bufones, truhanes, y músicos, que son las harpías de semejantes mesas, quando

451. Suárez de Figueroa, Cristóbal: *Plaza universal de todas las ciencias y artes*. Tomo II. Madrid: s/i, 1615. Jalón, Mauricio (ed.). Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006.

452. Pinheiro da Veiga, Tomé: *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*. 1655. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1989, pp. 88-89.

453. Chaves, Cristóbal de: *Relación de la cárcel de Sevilla*. Madrid: Clásicos El Árbol, 1983, p. 16.

en ellas no se guarda el decoro que en ésta".⁴⁵⁴ Es natural que se relacionara la figura de los músicos con el placer mundano, por puro sentido de contexto, y también con la adulación a los personajes poderosos, puesto que los músicos eran frecuentemente contratados por ellos y, debido a su oficio, podían entrar en contacto personal con algunos.

En general, los músicos aparecían clasificados como uno de los tipos sociales más devaluados, próximos a mendigos y vagabundos, quizá porque su actividad musical se relacionaba con la itinerancia que practicaban muchos de ellos. Esta característica, unida a la conflictividad de que hacían gala y a las ansias de negocio en que caían, por encima de cualquier sentido de la fidelidad o del decoro, parecen ser las principales causas de su desprestigio social. Y algunas de ellas tuvieron íntima conexión con la remuneración de la que su trabajo era objeto, efectiva o potencialmente.

10. Remuneración

Los músicos de la catedral recibían como remuneración salario en reales y en especie, aumentos, ayudas de costa (solicitadas por una causa justificada y votadas por el cabildo) y ayudas de gracia. Tanto los cantores como los ministriles de la catedral cobraban su salario en ducados y en fanegas de trigo (y raramente de cebada) durante el siglo XVI y aproximadamente la primera mitad del XVII, salvo excepciones. Más adelante, el pago en especie se extingue en la contabilidad. Dentro de la misma cuerda, cada uno de los miembros recibía un salario distinto, personalizado de acuerdo con su antigüedad, sus méritos y su talento. El maestro de capilla estaba muy bien pagado, mucho más que el maestro de ceremonias, en virtud de su cualificación. Los seises y los afinadores de órgano eran los peores pagados de la capilla catedralicia, 50-100 ducados. Con todo, una vez que un joven músico había conseguido un *status* profesional, podía mantener bien a una familia, sobre todo en torno a 1600.⁴⁵⁵

Hacia mitad del siglo XVI, en la catedral de Sevilla se cobraba un tercio en fanegas de trigo y los otros dos tercios en reales.⁴⁵⁶ La mayoría de los cantores recibían 6 reales (204 maravedíes) al año y una cantidad de fanegas variable entre 24, 36 y 48. Destacaba Diego de Bustamante, cantor contralto, quien recibía 60 fanegas en 1545.⁴⁵⁷ En la década de los 60, los salarios han aumentado en

454. Soto, Francisco de: *SERMON / DE LAS HONRAS / que la ciudad de Malaga hizo a su Obispo don Juan / Alonso Moscoso, en su Iglesia. Año de 1614 / a quatro de Septiembre. / Predicado por el padre Francisco de Soto de la / Compañía de JESUS*. Málaga: Juan René, 1616, s/fol.

455. Kendrick, Robert L.: *The sounds of Milan, 1585-1650*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 167.

456. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 322.

457. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 322, fol. 14v.

general, de manera que los cantores recibirán 48, 60, 72 y 84 fanegas de trigo, junto con 25.000-90.000 maravedíes. En 1566 descubrimos que el contrabajo Mosén Roque ha traspasado la barrera de los 100.000 maravedíes para situarse en los 112.000 de salario, además de 120 fanegas de trigo, por lo que se coloca en cabeza de los músicos con gran diferencia.⁴⁵⁸ En 1573 se le han convertido en 131.250 maravedíes.⁴⁵⁹ Los más afortunados ganarán fanegas de trigo y también de cebada. El siglo terminará instaurando sueldos muy altos para los cantores recién llegados: en los años 90 varios cantores entrarán con 112.000 maravedíes (los contraltos Luis Miño, Alejandro de la Serna y Gabriel Vázquez, el tenor Francisco de Noguero, el contrabajo Miguel Gerónimo), y el tenor Juan Méndez con 120.000 en 1601. En 1600 los contraltos Francisco de Molina y Pedro de Valladolid fueron recibidos directamente con un salario de 150.000 maravedíes y 50 fanegas de trigo.⁴⁶⁰

Las ganancias de fábrica de los ministriles serán más discretas: comienzan entre 27.500 y 37.500 maravedíes acompañados por 36 o 48 fanegas de trigo al año, pero suben rápidamente hasta los 50.000 maravedíes y las 48-60 fanegas de trigo. Juan de Rojas fue el primero en cobrar la generosa cantidad de 60.250 maravedíes y 60 fanegas de trigo en 1566.⁴⁶¹ En los años 70 los salarios de los ministriles oscilarán entre 56.000 y 70.000 maravedíes. En 1577 Juan de Rojas encabezará de nuevo el ascenso del sueldo, al recibir 80.000 maravedíes y 60 fanegas de trigo,⁴⁶² antes de ser superado por los 100.000 maravedíes asignados al chirimía Juan Peraza en 1578,⁴⁶³ que en 1579 crecieron hasta alcanzar los 131.250 maravedíes y las 100 fanegas de trigo.⁴⁶⁴ Cuando eran recibidos por la capilla, los músicos comenzaban cobrando muy pocas fanegas de trigo, 2, 3 ó 4, que luego veían incrementadas bruscamente. Los cornetas eran los mejores pagados de los ministriles.

Con objeto de explicar la penuria en la que vivía gran parte de los músicos y dar una idea aproximada de su poder adquisitivo, debemos ofrecer los cálculos aproximados que se han hecho de los precios y los salarios contemporáneos. Las cifras que se ofrecen responden a Andalucía en la segunda mitad del siglo XVI, expresadas en maravedíes.⁴⁶⁵

458. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 322, fol. 169.

459. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 323, fol. 125v.

460. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 324, fol. 94.

461. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 322, fol. 169v.

462. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 323, fol. 73v.

463. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 323, fol. 83v.

464. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 323, fol. 94.

465. Hamilton, Earl: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501-1650)*. Barcelona: Ariel, 1983, pp. 353-357.

	1555	1557	1559	1563	1582	1589	1598	1599
Fanega de cebada	272			114,8		510	612	
Fanega de trigo	578		187		816	1119,9		
Docena de huevos		46,9			68,8	71,3		94,5
Azumbre de leche	10					21,3	28	23,3
Arroba de aceite	234,9	204,5	212,5	286,2	382,5	386	493	399
Libra de cera blanca	80	80	88,7	79,3	117,5	119	131	136
Arroba de vino	121	68	119	116,8	150,5		181,3	191,3
Libra de carne de vaca	12,2	15,5			25,4	22,2	28,8	33

Si durante la segunda mitad del siglo XVI el precio de la cebada se incrementó en un 125% y el del trigo en casi un 100%, los salarios de los músicos apenas llegaron a duplicarse, desde luego no en todos los casos, por lo que se puede decir que perdieron calidad de vida en cierta medida, pero no es una afirmación tajante porque los salarios son tan dispares entre ellos como su ritmo de aumento. Los ministriles experimentaron un ascenso más rápido que los cantores, lo cual se explica por el auge de su profesión a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Lo que sí constatamos es la notable mejora que han experimentado los sueldos de muchos de los recién llegados a la capilla hispalense, pero esto no corresponde a una elevación general de las retribuciones sino a la categoría, experiencia y prestigio del músico.

En el siglo XVII los cantores de la catedral de Sevilla cobraron un salario que oscila entre 90 y 454 ducados. Casos muy especiales son el de Campos, cantor tenor recibido en 1673, quien recibía 700 ducados, o el de Castro, que cobraba 600 en la misma fecha. Andrés Martín Cascante, cantor tenor, recibía en 1664 800 ducados. En el otro extremo, el cantor tiple Manuel Díaz cobraba 40 ducados en 1603, como la mayoría de los seises que cantaban como triples. Gerónimo Albánchez, un seise que desempeñó el trabajo de un cantor tiple antes de cambiar la voz, recibía 100 ducados. Por su parte, los ministriles cobraron entre 90 y 454 ducados independientemente de la época y del acompañamiento de fanegas. En líneas generales, los ministriles tienden a recibir algo menos que los cantores, reflejando la arraigada convicción de que el canto estaba por encima de los instrumentos.

Así pues, el peor pagado de los músicos de la catedral cobraba alrededor de 33.750 maravedíes al año, lo cual es mucho si lo comparamos con los 9.000 maravedíes de media que ganaba un hortelano andaluz en la primera mitad del siglo XVII, los 8.160 de un mayordomo y los 6.528 de un carretero, o con los jornales diarios

de los peones albañiles (60-72), maestros albañiles (272-340), oficiales carpinteros (221-340) y jornaleros (110-250).⁴⁶⁶

Para tener muy presente cuál era el valor real de estos salarios, hay que tener en cuenta los siguientes precios aproximados para Andalucía, expresados en maravedíes:⁴⁶⁷

	1601	1605	1616	1622	1627	1637	1640	1650
Fanega de cebada	204	535,5	478,2	472,6	629	484,5	170	929,3
Fanega de trigo	274	1301,5	905,3	871,3	1185,8	1428	386,8	1020
Docena de huevos	87	81	62,9	74,1	89,3	125,1	67,8	120,4
Azumbre de leche	23	33	27,7	41,3	40,7	46	42,7	53,3
Arroba de aceite	411,2	399,5	314,5	481,2	456	519,9	548,1	459
Libra de cera blanca	140,3		144	136	221	186,5	192,7	256,4
Arroba de vino	131	175,8	175,7	221	176	195	157,3	220,8
Libra de carne de vaca	36,5	30,5	33,1	36,5	57,2	41	42,9	68,7

Si los precios del trigo experimentan un incremento del 370% y los de la cebada un 450%, los sueldos de los músicos en la primera mitad del siglo XVII se estancarán sumiéndose en la crisis como el resto de la sociedad. La inversión del cabildo en música no descenderá hasta el desastre de mitad de siglo, pero tampoco siguió antes la curva de la inflación.

El órgano era el instrumento musical más apreciado, y el organista de la catedral el mejor retribuido de Sevilla. En 1545 el organista del Sagrario recibía 20.000 maravedíes y 12 fanegas.⁴⁶⁸ A partir de 1604 en que entró Francisco Pérez como organista principal, al cual se le asignó de salario 150 ducados y dos cahíces de trigo, el salario se incrementó en casi el triple en dinero, aunque en especie se le redujera. Además, en 1606 se le añadieron otros 50 ducados “atento a que a de tañer todos los semidobles y maitines y misas de nuestra Señora”.⁴⁶⁹ El segundo organista en 1650 recibía 200 ducados de salario y en 1680 600 ducados. El sochantre cobraba 3.000

466. Hamilton, Earl: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España (1501-1650)*. Barcelona: Ariel, 1983, pp. 411-420.

467. *Ibidem*, pp. 376-387.

468. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 322, fol. 55.

469. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 324, fol. 78v.

y 6 fanegas de trigo por ocuparse del archivo o “librería”, y por numerosas misas cantadas, responsos, misas de réquiem y salves de fundaciones particulares también recolectaba varios miles de maravedíes. Estos datos son de 1582, pero en los años sucesivos se le fueron añadiendo otras cantidades. En 1584 se les subió el sueldo en 4.000 maravedíes, en 1592 6.500 maravedíes anuales por decir las pitanzas.⁴⁷⁰ El organista cobraba como un cantor, aproximadamente.

En general, los salarios de los músicos de la catedral de Sevilla eran los más elevados de las catedrales españolas, con diferencia, y también más que los de los capellanes de coro y veinteneros.⁴⁷¹ A modo de ilustración, introducimos un corte cronológico de un cuarto de siglo en la historia de los ingresos de músicos en las capillas musicales de las catedrales de Sevilla y Granada, con objeto de contraponer el nivel de sus salarios.

	Catedral de Sevilla	Catedral de Granada
1600	Francisco Noguerol (cantor tenor): 112.500 maravedíes y 36 fanegas	Juan Muñoz (cantor tiple): 20.000 maravedíes y dos cahíces
1601	Juan de Navarrete (cantor tenor): 75.000 maravedíes y 30 fanegas.	Pedro Jiménez (cantor tenor): 40.000 maravedíes y dos cahíces en 1601.
1602	Sebastián de Buenalma (cantor tiple): 95.250 maravedíes y 36 fanegas	
1603	Jerónimo de Medina (ministril): 75.000 maravedíes y 60 fanegas. Juan de Medina (ministril): 120.000 maravedíes en 1603, 30.000 más y 12 fanegas en 1607 y 75.000 más en 1619	
1604	Domingo Díaz Manso (cantor contralto): 150.000 y 50 fanegas	
1606	Francisco Cano Albánchez (ministril bajón): 80.250 maravedíes y 24 fanegas en 1606, y 90.375 maravedíes y 36 fanegas en 1619. Francisco Molina (cantor contralto): 150.000 maravedíes y 50 fanegas. Juan de la Portilla (cantor tiple): 79.875 maravedíes y 24 fanegas. Jerónimo de Quesada (ministril sacabuche): 75.000 maravedíes y 60 fanegas en 1606, 15.000 maravedíes más en 1607 y 18.750 maravedíes más en 1615.	

470. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro 324, fol. 80.

471. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca...*, tomo I, pp. 240-256.

	Catedral de Sevilla	Catedral de Granada
1607	Alonso Ortega (cantor contralto): 75.000 maravedíes y 36 fanegas.	
1608		Burgos (cantor contralto): 37.500 maravedíes y un cahíz de trigo. Juan Bautista (cantor tiple): 37.500 maravedíes y un cahíz de trigo. Matías del Castillo (cantor contralto): 37.500 maravedíes y un cahíz de trigo.
1609	Sebastián de Figueroa (cantor tenor): 60.000 maravedíes y 24 fanegas. Domingo Sánchez (cantor tenor): 79.875 maravedíes y 24 fanegas.	Pedro Martín Adalid (cantor contrabajo): 79.000 maravedíes y 3 cahíces de trigo . José de Florencia (ministril sacabuche): 20.000 maravedíes. Miguel Rodríguez (ministril): 40.000 maravedíes.
1610	Manuel Correa (cantor contralto): 100.125 maravedíes y 36 fanegas	
1611	Gregorio Lozaya Godoi (ministril sacabuche): 112.500 maravedíes y 60 fanegas. Manuel Ocaña (cantor tenor): 150.000 maravedíes y 48 fanegas.	Navarro (cantor tenor): 15.000 maravedíes en 1610.
1612	Pedro Lozaya (ministril): 120.000 maravedíes y 72 fanegas. Julián Torres (ministril): 120.000 maravedíes y 72 fanegas.	Juan Matías de Narváez (cantor contralto): 20.000 maravedíes y un cahíz de trigo.
1613	Antonio Morán (cantor tiple): 102.000 maravedíes y 36 fanegas.	
1614	Pedro Ortega (cantor tiple): 30.000 maravedíes.	Juan Soriano (ministril): 16.000 maravedíes en 1614, 20.000 maravedíes en 1617, 28.000 en 1621, 40.000 en 1624 y 46.000 en 1629. Cristóbal Ruiz (ministril): 34.000 maravedíes
1615		Francisco Alonso García (cantor tiple): 37.500 maravedíes y un cahíz de trigo
1616	Alonso Machuca (ministril): 33.750 maravedíes Luis Serrano (cantor contrabajo): 12.000 maravedíes y 30 fanegas.	

	Catedral de Sevilla	Catedral de Granada
1617	Domingo Lozano (cantor contralto): 56.250 maravedíes. Damián de Tejeda (ministril): 75.000 maravedíes y 36 fanegas. Mateo Jiménez (ministril corneta): 75.000 maravedíes y 36 fanegas en 1617, y en 1627 19.875 maravedíes más.	Alonso Muñoz (ministril): 10.000 maravedíes en 1609 y 16.000 maravedíes
1619	Jaime de la Hoz (cantor tenor): 150.000 maravedíes y 48 fanegas.	
1620	Juan de Biedma (ministril sacabuche): 40.125 maravedíes y 18 fanegas. Diego Ortega (ministril): 40.125 maravedíes y 18 fanegas. José Pinto (cantor contralto): 50.250 maravedíes y 24 fanegas.	
1621	Juan del Castillejo (cantor tenor): 112.500 maravedíes y 60 fanegas.	Pedro González (cantor tiple): 20.000 maravedíes y 12 fanegas Andrés González (cantor tiple): 10.000 maravedíes y 4 fanegas
1622		Miguel Fernández (cantor tiple): 75.000 maravedíes y 2 cahíces
1624		Juan Jerónimo Alegre (cantor tiple): 75.000 maravedíes y 2 cahíces Antonio Estremera (cantor contralto): 50.000 maravedíes

Todos estos salarios eran a menudo engrosados con aumentos que eran solicitados por el interesado, a veces consecutivamente porque sólo se le concedían durante un año. En ocasiones, se les hicieron perpetuos al incorporárseles al salario habitual. No pocas veces se le niega la solicitud de aumento de salario o se le da largas:

“Este día se leyó una petición de Rodrigo de Tapia cantor en que dezía que le acresentase el salario y le diesen pan sus merçedes respondienddo que por este año no ha lugar de acrecentado salario que para el principio del año la puede tornar a dar ya entonces se verá si le acrecentara el salario”.⁴⁷²

Tenemos constancia de que en algún caso el sueldo fue rebajado a alguien como por ejemplo al cantor racionero Alfonso Pablo en 1615.⁴⁷³ En 1562 se

472. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 12, fol. 94v, 23 de octubre de 1531.

473. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 48, fol. 46v, 15 de julio de 1615.

resolvió en el cabildo que durante cuatro años no se iban a volver a conceder aumentos de sueldo a los ministriles.⁴⁷⁴ No obstante, la resolución no se mantuvo porque en 1563 el cabildo dio marcha atrás.⁴⁷⁵ El salario percibido por los ministriles era obviamente escaso, aunque estable. Cualquier contingencia familiar les obligaba a pedir un adelanto de salario o una ayuda de costa. En este problema está la raíz de su avidez por actuar fuera de la catedral. En 1533, el cabildo insistió en que los músicos debían cumplir con su trabajo y esperar a que se les pagaran sus nóminas como era costumbre, por lo que probablemente no llegaban puntuales.⁴⁷⁶ No obstante, pueden recibir gratificaciones por las temporadas de más trabajo, como el año de 1570, en que se incrementa la actividad ceremonial a todos los niveles. No en vano hacía 12 días que había entrado Felipe II en Sevilla cuando se decidió

“(…) que pague él como le pareciere a los ministriles lo que han servido ansí en los recibimientos de su magestad como en las demás fiestas que han servido en la iglesia hasta oy y mandaron que sirviesen las bísperas y día de Corpus Christi con toda la octava”.⁴⁷⁷

Muy habitualmente se conceden ayudas de costa y se reconoce que su estado económico no era envidiable. La antigüedad al servicio de la capilla era uno de los méritos que se aducían para otorgar estas ayudas:

“(…) que saquen al dicho Francisco de Vergara una boca abierta de un paño honesto que cuesta ducado la vara lo que le mandaron dar e dieron atento la pobreza e necesidad del dicho Vergara e del tiempo que ha servido en esta yglesia”.⁴⁷⁸

En 1612 aumentó el gasto de la catedral en música hasta llegar a 12.957 ducados, y también en la colegial del Salvador. A partir de entonces declina, en 1640 los salarios dejan de adecuarse a la inflación, y en 1649 se pasó de 9.880 ducados a gastar 5.723 ducados en 1653. A fines de siglo aún no se había recuperado de la debacle. En 1694 se produjo un drástico recorte de salarios. Los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII no llega a 5.000 ducados. Aun así, el gasto en música siempre fue el mayor de la fábrica: 25%, 35%, 21%, y a fines de siglo 16, 7%.⁴⁷⁹

Los músicos de la catedral tenían que solicitar su propio aumento de sueldo, y normalmente se les concede. Sólo lo lograban por un año, al año siguiente debían volver a solicitarlo: “Este día mandaron dar los 50 ducados de aumento de

474. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 26, fol. 10, 21 de enero de 1562.

475. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 26, fol. 210v, 23 de agosto de 1563.

476. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 12, fol. 268, 1 de septiembre de 1533.

477. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 29a, fol. 34v, 12 de mayo de 1570.

478. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 11, fol. 67, 30 de julio de 1529.

479. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral...*, tomo I, pp. 240-256.

Salario y seis fanegas de trigo que se le dio el año pasado a Francisco de Acosta ministril sacabuche y que corra por un año desde que se cumplió el pasado y por la voluntad del Cavildo”.⁴⁸⁰ Los aumentos responden no sólo a la inflación, sino a la competición que existía entre capillas musicales catedralicias, entre las que los músicos se movían como peces en el agua a la caza de la mejor remuneración. Por ejemplo, el maestro de capilla Luis Bernardo Jalón fue el primero de Sevilla en cobrar los manuales (la remuneración adicional por asistir al coro) además de su media ración como maestro de capilla.⁴⁸¹

Los maestros de capilla podían acumular cargos con sus respectivos salarios, de manera que sus ganancias se elevaban exponencialmente. Juan Sanz fue sucesiva y simultáneamente maestro de capilla (con una ración), organista segundo, organista del Sagrario, maestro de seises y maestro facistol (docente de canto de órgano), y además recibió aumentos y manuales (por su asistencia al coro). A lo largo de su vida profesional en la catedral de Sevilla ganó alrededor de 1.000 ducados anuales.⁴⁸² Una media ración respondía a 700-800 ducados al año.

Los músicos de las iglesias no podían sobrevivir con lo que recibían por actuar allí, así es que ganaban por actuaciones externas, dando clases, e incluso en trabajos que no tenían relación con la iglesia ni con la música. Hubo algunos que murieron en la miseria. No era un trabajo a tiempo completo, y su salario tampoco. Cuando se era clérigo podía bastar, pero no para alguien con una familia.⁴⁸³ Juan Felipe Uzarbe, cantor contrabajo, se lamentaba ante el cabildo en 1655 que “no puede pasar con tan corto salario, pidiendo algún aumento”.⁴⁸⁴ El cabildo le concedió 50 ducados de aumento cuya renovación tenía que solicitar. Como la mitad o tres cuartos de la población española en la Edad Moderna, un importante número de músicos no hizo testamento porque no poseía nada y fue enterrado por caridad. Tampoco hemos localizado casi ningún inventario de bienes *postmortem*, cosa que sólo afectaba a los finados poseedores de objetos de valor. Esto demuestra que servir en la catedral proporcionaba status social así como ingresos seguros y estables pero mínimos, que no mejoraba las condiciones económicas. Los racioneros (maestros de capilla, organistas y sochantres) sí legaban posesiones, los beneficiados no.⁴⁸⁵ Es significativo el hecho de que el único inventario *postmortem* que hayamos localizado sea el

480. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 8v, 3 de marzo de 1635.

481. Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca...*, tomo II, pp. 196-17.

482. *Ibidem*, p. 266.

483. Saunders, James: “The cathedral choirmen of early modern England, 1558-1649”, en KISBY, Fiona: *Music and musicians in Renaissance cities and towns*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, *passim*.

484. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 63, fol. 59, 6 de junio de 1655.

485. Marín, Miguel Ángel: “Familia, colegas y amigos...”, pp. 115-144.

del maestro de capilla del siglo XVI Luis de Villafranca. Sin duda, el hecho de contar con una ración o una media ración contribuía a la estabilidad económica y animaba a adquirir bienes de valor.

La precaria situación económica de los músicos parece un mal endémico y universal. Aunque no pertenezca al ámbito español, tal vez resulte sugerente introducir el testimonio de Fabio Varese, un músico italiano que vivió entre 1570 y 1630. Aunque se le conoce como literato, fue músico cantor de la iglesia de San Gotardo de Milán, y tal vez también lo fue en el Duomo, aunque de eso no hay constancia. Entre sus piezas literarias, publicó en 1592 un libro de canzonetas en cuyos poemas describía la dura y azarosa vida de un músico con un trabajo inestable, dando una versión individual de una realidad que las fuentes narrativa permiten atisbar.⁴⁸⁶

No obstante, otra clase de fuentes con menos intención comunicativa nos revelan que las limitaciones económicas de los músicos no les impedirían llevar a cabo una interesante actividad.

11. Actividades económicas

Fuera de las ganancias que los músicos obtuvieran por sus actividades profesionales, fueran lícitas o no, ordinarias u ocasionales, la mayor parte de ellos tenía otras fuentes de ingresos. El grado de profesionalización de los músicos de la Sevilla de la Edad Moderna es un problema difícil de dilucidar. Ya hemos visto que el ejercicio de su oficio musical no se restringía a una institución ni a un ámbito, sino que ellos trataban de sacar todo el partido económico posible a su formación y a la demanda que la sociedad ceremonial del Renacimiento y el Barroco generaba en una metrópoli. Sabemos que los músicos al servicio de patrones privados, fuera la nobleza o la misma monarquía, solían tener otros cargos extramusicales que les adjudicaban sus propios señores para premiar sus servicios y elevar su status.⁴⁸⁷ En Francia, igual que en España, los ministriles entre todos los tipos de músicos eran bastante profesionales, su oficio musical era su principal fuente laboral de ingresos. Por el contrario, los trompeteros y atabaleros sí eran semiprofesionales y cuando se definen a sí mismos en los documentos notariales muy raramente se conocen como músicos. Hay discípulos de contratos de aprendizaje que ya tienen un oficio, y sólo quieren un

486. Kendrick, Robert L.: *The sounds of Milan, 1585-1650*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 171.

487. Carter, Tim y Butt, John (eds.): *The Cambridge History of Seventeenth-century Music...*, p. 79.

complemento a sus actividades profesionales.⁴⁸⁸ Encontramos casos aislados de músicos profesionales de canto de órgano que compaginan su trabajo con otra profesión. Juan Soriano, ministril bajón en la catedral de Granada entre 1614 y 1629, fue maestro de escuela simultáneamente. Su sueldo de ministril era de 16.000 maravedíes, que poco a poco fueron incrementándose hasta convertirse en 46.000 en 1629, no eran suficientes para vivir, porque dejó a su viuda muy pobre el mismo año. Además de esto, cobraba las fiestas en las que acompañaba a la capilla de cantores.⁴⁸⁹

Otro factor a tener en cuenta era el del ordenamiento religioso de muchos de los músicos de las capillas musicales. En la mayor parte de los casos, esto suponía otra fuente de ingresos, y entre los cantores y maestros de capilla hay un alto porcentaje de clérigos que se aferran a su condición por su prestigio social. En su recuento de músicos a través de los censos, Miguel Ángel Marín encontró la dificultad de que muchos músicos jaqueses del siglo XVIII eran irreconocibles porque aparecían como clérigos en los censos, lo cual nos revela cierto problema de autopercepción de los músicos.⁴⁹⁰ Los sacristanes de las parroquias, por ejemplo, podían ser sus organistas, o músicos en alguna de las compañías de la ciudad, pero en los catastros sólo aparecen por su profesión principal.

A la vista de la documentación notarial, cierto sector del personal musical de las capillas estaba en condiciones de hacer inversiones.⁴⁹¹ El ministril Juan Bautista de Morales en 1585 estaba al servicio de la catedral de Sevilla con un salario de 67.500 maravedíes y 60 fanegas de trigo, el cual no era de los más alto pero tampoco de los más bajos. Recibió poderes del mercader francés bretón Juan Grut para cobrar dos deudas por valor de 12.784 reales (434.656 maravedíes), que debía destinar a pagar 550 cueros vacunos que el mercader compró. Juan Bautista recibió la diferencia, de 134 reales (4.556 maravedíes).⁴⁹² Por su parte, el ministril extravagante Francisco de Santa María se endeudó en 1610 en 200 reales de plata (6.800 maravedíes) para comprar 30 varas de ruán de florete a 5 reales (170 maravedíes) la vara y 8 varas y tres cuartos de bramante a 4 reales (136 maravedíes) la vara. Tan ricas telas en tanta cantidad nos inspira la idea de

488. Reynaud, François: "Música y músicos toledanos: grupos e individuos fuera de la catedral", en Griffiths, John y Suárez-Pajares, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, pp. 241-252.

489. Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada...*, pp. 158-159.

490. Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002, p. 34.

491. Durante el siglo XVI, fue habitual ver a artesanos prósperos invertir en negocios ajenos a su arte, incluso en el comercio transatlántico, con tan buena fortuna que algunos ennoblecieron. PIKE, Ruth: *Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana en el siglo XVI*. Barcelona: Ariel, 1978, pp. 104-105.

492. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12492, libro 2º de 1585, 15 de marzo de 1585, fol. 860.

que no las había adquirido para uso privado, sino que aspiraba a obtener algún beneficio de una transacción económica.⁴⁹³

Mucho más frecuente era detentar un juro.⁴⁹⁴ El organista Diego Marín compró en 1559 un tributo de 1.500 maravedíes anuales al capellán de la catedral Luis de Medina y a Inés de Arriaga, situado sobre las casas-horno de ella. Diez años más tarde, el tributo fue redimido por Luis de Medina y el nuevo poseedor de esas casas.⁴⁹⁵ Por su parte, el maestro de mozos de coro y de canto llano, Luis de Villafranca, compró en 1566 un tributo de 3.750 maravedíes (10 ducados) anuales sobre unas casas de las hermanas doncellas Juan de Zamudio y María Ortiz, vecinas de la collación de San Martín. Aun cuando las casas fueron vendidas en 1569 a Agustín de Castro, el tributo siguió correspondiendo a Luis de Villafranca.⁴⁹⁶ El cantor Francisco de Gante en 1595 tenía parte en el tributo de los noventa cuentos y recibió del cabildo municipal 5.347 maravedíes por todo el año.⁴⁹⁷ El hijo homónimo de Antón de Armijo, docente de canto de órgano y facistol en la catedral entre 1546 y 1578 (falleció en 9 de julio) que cobraba por ello un salario de 27.500 maravedíes y 36 fanegas de trigo al año,⁴⁹⁸ vendió en 1601 varios tributos redimibles situados sobre los 617.500 maravedíes de juro y renta al año que él tenía sobre las rentas de la alcabala de Sevilla.⁴⁹⁹ El ministril Juan de Medina compró por 160 ducados (60.000 maravedíes) en 1601 a otro ministril, Cristóbal de Chaves, un tributo redimible de 126 reales (4.284 maravedíes) al año, situado sobre unas casas y unas viñas de Salteras.⁵⁰⁰ Veremos muchos más ejemplos en los testamentos de la élite musical de la ciudad.

Además, hay que tener en cuenta las tareas administrativas que algunos de ellos llevaban a cabo por cuenta ajena. El cantor de la catedral Baltasar Pérez, cuyo salario constaba de 300 ducados y 36 fanegas, recaudaba el subsidio y el excusado de los tributos y capellanías de la catedral en 1600-1624.⁵⁰¹ Se obligaba junto con su mujer Isabel de Castro, y su hermano Miguel Jerónimo, el sochantre, como fiador. Tenemos constancia de que por llevar a cabo este trabajo en el partido de Sevilla le correspondían 150 ducados (56.250 maravedíes) de recompensa, y por encargarse también del partido de Coria 9.000

493. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 343, libro 7º de 1610, 12 de agosto de 1570, fol. 974.

494. Toboso Sánchez, Pilar: *La deuda pública castellana durante el Antiguo Régimen (juros)*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1987.

495. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 126, 19 de septiembre de 1569, fol. 190.

496. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 121, libro 1º de 1570, 4 de febrero de 1570, fols. 481r-482r.

497. AMS, Sec. XV Mayordomazgo, tomo 13, lib. H-3188, 31 de diciembre de 1596.

498. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro de salarios de fábrica nº 323, fol. 72v.

499. AHPdS, PNS, oficio 13, leg. 7894, 14 de marzo de 1590, fol. 882.

500. AHPdS, PNS, oficio 22, leg. 15053, libro 1º de 1601, 12 de enero de 1601, fol. 509.

501. AHPdS, PNS, oficio 15, leg. 9315, 8 de enero de 1601, fol. 943.

maravedíes.⁵⁰² El ministril extravagante Pedro Fernández tuvo otorgados los poderes de su hermano Alonso Fernández, vecino de Loja, y de Luis de Villate, hasta que en 1580 los cedió a dos sustitutos madrileños: Hernán Gómez de Andrada y Rodrigo Suárez.⁵⁰³ Ignoramos qué asuntos los unían, pero Alonso pidió a Pedro que en su nombre recuperase las armas blancas que el licenciado Espinosa, oidor, tenía depositadas en Sanlúcar de Barrameda.⁵⁰⁴ En 1601, el ministril Diego López de Morales tenía el poder de la viuda doña Beatriz Narváez para cobrar la renta del juro que ella tenía sobre los almojarifazgos mayor y de Indias de Sevilla.⁵⁰⁵ En 1621, el ministril Julián de Torres recibió los poderes de Hernán González de Villada para cobrar una deuda a un alquilador de coches.⁵⁰⁶ En 1624, el ministril Damián de Tejeda actuó como fiador de un arrendatario del cabildo catedral, el sastre Juan de Aragón.⁵⁰⁷

Nos vemos obligados a detenernos en una de las figuras más destacables de la música sevillana en el Siglo de Oro. No sabemos en qué concepto cobró el ministril Jerónimo de Medina en 1602 una cédula de cambio de 2.000 reales (68.000 maravedíes) de plata procedente de Daniel Bandama, que le cedió el mercader francés Juan de Capanés,⁵⁰⁸ pero en cualquier caso era económicamente muy activo y siempre tenía negocios entre manos, fuera en su propio nombre, en el de los monasterios de los cuales era mayordomo o en el de viudas desamparadas: doña Beatriz Herrera Melgarejo,⁵⁰⁹ María de Alemán,⁵¹⁰ su propia suegra Juana de Vega,⁵¹¹ etc. También en 1617 actuaba en nombre de Alonso López, capellán del monasterio de las descalzas de Sevilla y beneficiado de la iglesia de Santa Constanza de Constantina.⁵¹² En 1590 se obligó a pagar al platero Juan de Herrera Godoy la factura de 1.846 reales (62.764 maravedíes) por quince camafeos de oro engastados que pesaron más de 26 pesos, un león de oro con rubíes y diamantes y una cadena de oro. Esperaba pagarla tan pronto como regresara la flota de Indias, probablemente porque alguien le traía beneficios en ella. Efectivamente, en mayo de 1591 estaba saldada.⁵¹³ Pensamos que tantos

502. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12671, libro 3º de 1610, 20 de marzo de 1610, fol. 698.

503. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1584, libro 1º de 1580, 8 de febrero de 1580, fol. 264v.

504. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1584, libro 1º de 1580, 8 de febrero de 1580, fol. 392.

505. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12608, libro 4º de 1601, 4 de junio de 1601, fol. 513.

Domínguez Ortiz, Antonio: *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986, pp. 122-126.

506. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10946, libro 5º de 1621, 10 de noviembre de 1621, s/fol.

507. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12774, libro 3º de 1624, 4 de mayo de 1624, fol. 1060.

508. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1124, libro 1º de 1602, 29 de marzo de 1602, fol. 817.

509. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1176, libro 2º de 1615, 10 de septiembre de 1615, fol. 793.

510. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1614, libro 1º de 1598, 7 de abril de 1598, fol. 574.

511. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1626, libro 3º de 1601, 3 de octubre de 1601, fol. 1062.

512. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2485, libro 3º de 1617, 21 de julio de 1617, fol. 628v.

513. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12531, libro 4º de 1590, 16 de julio de 1590, fol. 593.

camafeos eran demasiados para uso privado, y que debía de tener algún interés en distribuirlos. En 1598 otorgó poderes a Gaspar de Ortigosa y Gaspar Rojas para que cobraran sus deudas y llevaran a cabo sus asuntos en Tierra Firme y Perú.⁵¹⁴ También los otorgó a Jerónimo Pérez de Salazar, vecino de Puebla de los Ángeles,⁵¹⁵ para cobrar una deuda de 120 ducados (45.000 maravedíes) concretamente a Pedro Velázquez, su hermano y su sobrino, los tres ministriles de la catedral de esa ciudad.⁵¹⁶ En 1601 dio poder a Bartolomé de Navarro para que cobrase a su colega de compañía, el ministril Juan Fernández de Hinojosa, los 50 reales (1.700 maravedíes) que le debía, y a Diego García 160 (5.440 maravedíes).⁵¹⁷ En 1610 se hizo fiador del mercader canario Francisco Cano en una deuda que tenía de 3.125 reales (106.250 maravedíes).⁵¹⁸ En 1610 prosigue su vinculación con los negocios en América: en nombre del licenciado García de Paredes, teniente limosnero mayor del rey, vendió al mercader Diego García de Castro la licencia real para poder exportar de Sevilla y Cádiz mil cueros vacunos procedentes de Indias.⁵¹⁹ En 1610 era alcalde de la Casa de la Moneda de Sevilla y cedió al sevillano Pedro Jiménez el poder que tenía del licenciado García de Paredes.⁵²⁰ En dicha institución había dos alcaldes, según las Ordenanzas de 1497. Sus funciones eran judiciales, manteniendo el orden.⁵²¹ A Jerónimo de Medina le pertenecían 14.500 maravedíes de juro y renta al año que estaban situados sobre el almojarifazgo de Indias de la ciudad, al menos desde 1617.⁵²²

Su hijo, el ministril Juan de Medina, siguió su ejemplo actuando como intermediario en diversos negocios. En 1601 tenía el poder de don Fernando Gallinato de Zúñiga, tesorero y canónigo de la catedral de Sevilla, para cobrar las gallinas de su prebenda.⁵²³ En 1610, en nombre del capitán Luis Ortiz, vendió al platero Luis de Ribera una esclava mulata.⁵²⁴ Tuvo relación con la administración del sistema impositivo: en 1621, actuando en nombre de Pedro Hurtado arrendador de la renta de queso y lana, traspasó la alcabala de la lana

514. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1615, libro 2º de 1598, 21 de agosto de 1598, fol. 855.

515. Morales Abril, Omar: "La música en la catedral de Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla", *Heterofonía: revista de investigación musical*, 129 (2003), pp. 9-47.

516. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1616, libro 3º de 1598, 29 de octubre de 1598, fol. 259.

517. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1627, libro 4º de 1601, 17 de septiembre de 1601, fol. 273.

518. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10888, libro 3º de 1610, 31 de diciembre de 1610, fol. 175.

519. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1653, libro 1º de 1610, 3 de febrero de 1610, fol. 521.

520. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1655, libro 3º de 1610, 3 de julio de 1610, fol. 523.

521. Pérez Sindreu, Francisco de Paula: *La casa de la moneda de Sevilla: su Historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991, pp. 127-128.

522. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1185, libro 4º de 1617, 15 de septiembre de 1617, fol. 822.

523. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12611, libro 7º de 1601, 6 de diciembre de 1601, fol. 429.

524. AHPdS, PNS, oficio 3, leg. 1654, libro 2º de 1610, fol. 64.

a cinco sayaleros.⁵²⁵ También se obligó a pagar 323.558 maravedíes de juro situado sobre las alcabalas que el convento de San Benito extramuros tenía, por el año venidero de 1622.⁵²⁶ En 1624 cobraba en nombre de la viuda doña María de Castellón.⁵²⁷

Pensamos que es importante reconstruir la biografía de tan importantes personajes para la Historia de la Música en Sevilla, apoyándonos en la riqueza informativa que nos brindan las fuentes notariales, porque sólo de esta manera es posible hacerse cargo del nivel de actividades económicas que podía llevar a cabo un músico anónimo a quien *a priori* no se relaciona más que con su oficio. El salario de Jerónimo de Medina por ministril de la catedral de Sevilla era de 200 ducados y 60 fanegas; el de su hijo de 320 ducados, a los que había que añadir los 80 ducados y las 12 fanegas que obtenía por tocar el bajón con el coro de cantores. Los suyos no eran salarios desdeñables, lo cual nos invita a pensar que las múltiples actividades económicas que llevaron a cabo no estuvieron motivadas por la necesidad, sino todo lo contrario. Los músicos mejor pagados eran los que se podían permitir invertir en otros ramos con el objetivo de sacar partido a sus ahorros mediante las técnicas precapitalistas y las opciones de negocio que la gran metrópoli ofrecía. Esta premisa no excluía a algunos ministriles extravagantes, cuyo nivel de ganancias no podemos calcular, pero estas operaciones económicas nos dan esperanzas acerca de su acomodamiento. No obstante, la relación numérica entre los casos localizados (nueve músicos catedralicios y dos extravagantes) apunta al hecho de que eran los primeros los que, teniendo asegurado el medio de vida, buscaban complementos en otras áreas económicas. Los extravagantes, en su mayor parte, estaban demasiado preocupados por su subsistencia como para realizar inversiones.

En cualquier caso, no es oro todo lo que reluce y el contrapunto a estos rasgos de bienestar económico que no se restringen exclusivamente a la élite musical sevillana, son todas aquellas súplicas de ayudas de costa y de adelantos de salario que se registran en las actas capitulares de la catedral por parte de los músicos a lo largo de todo el período. Los veremos inmediatamente.

12. Endeudamiento

Los músicos de la catedral podían obtener préstamos, adelantos de sueldo y ayudas de costa del cabildo del que dependían. La documentación casi siempre nos transmite la sensación de que los músicos estaban siempre inmersos

525. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 403, libro 1º de 1621, 18 de enero de 1621, fol. 377.

526. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10945, libro 4º de 1621, 28 de agosto de 1621, fol. 232.

527. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12773, libro 2º de 1624, 20 de marzo de 1624, fol. 817v.

en dificultades económicas.⁵²⁸ Los ligados al Cabildo catedralicio solicitan préstamos y adelantos salariales intermitentemente, y no siempre se refleja en las actas capitulares la justificación de esos apuros. Los afortunados casos en que sí conocemos el motivo, resulta de naturaleza familiar: Juan de Arroyo en 1579 para casar a una hija tuvo que vender algunos de sus instrumentos (unos trombones y tres mutas) al cabildo, pero se le devolverían cuando los pagara al cabildo.⁵²⁹ Se trata de un préstamo particular porque lo frecuente es que se deduzca del salario. No es frecuente que los músicos vendan posesiones de valor al cabildo. Este dato nos sirve para confirmar que, a pesar de que el cabildo proporcionase instrumentos a sus ministriles éstos no dejaban de tener sus propios medios de vida para sus propias actividades, y no pocos. En otro caso sabemos que Manuel Bravo pidió un préstamo para iniciar un pleito contra dos individuos que habían forzado a sus hijas.⁵³⁰ El cantor Juan de Castillejo recibió un préstamo de cien ducados para traer su casa de Córdoba a Sevilla en 1621. Es probable que acabara de ser recibido como cantor por la catedral de Sevilla y tuviera que hacer una gran mudanza desde su anterior lugar de trabajo, pero también sabemos que tuvo que trasladar a su mujer a Córdoba para curarse de su enfermedad, por lo que bien podría ser que el cantor tuviera que traer su casa de Córdoba a Sevilla por segunda vez, después una estancia pasajera en dicha ciudad.⁵³¹ El cantor contralto Domingo Díaz Manso en 1624 pidió prestados 200 ducados para ayudar a sus hijos a viajar a las Indias, pagados de su salario 6 ducados al mes.⁵³²

El deudor debía otorgar una carta de obligación ante notario y presentar fiadores, que solían ser otros músicos catedralicios porque existía una solidaridad corporativa entre ellos. La devolución de los préstamos se basaba en la retención de parte del salario durante largo tiempo, pero era tan ajustado que no permitía restarle una cantidad elevada. Cualquier merma en el salario podía desequilibrar la economía doméstica. En el caso del ministril Gaspar de las Cuevas, en 1565 el cabildo tuvo que suavizar el rigor de sus cuotas por razones humanitarias:

528. Lo mismo sucede con los representantes y comediantes de la época, con los que tienen muchas concomitancias desde el punto de vista social. Bolaños Donoso, Piedad: "El actor en el Barroco y sus circunstancias...", pp. 53-74. Sanz Ayán, Carmen: "Miserias de la comedia...", pp. 223-234.

529. Kirk, Douglas Karl: *Churching the shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro*. Montreal: McGill University, Tesis Doctoral inédita, 1993, p. 14.

530. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 62, fol. 110, 19 de diciembre de 1653.

531. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12753, libro 3º de 1621, 20 de mayo de 1621, fol. 777.

532. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12775, libro 4º de 1624, 17 de junio de 1624, fol. 342.

“En este dicho día los dichos señores mandaron que como hasta aquí se le yvan quitando a Gaspar de las Cuevas menestril sesenta reales cada mes de su salario hasta ser pagada la fábrica de lo que le deve que de aquí adelante se le quiten tres ducados no más cada mes con que de nuevo torne a ratificar las fianças que antes tenía dadas y conque de lo que aora se le remite dé cada mes dos ducados a su muger e hijos para su sustentación (...)”.⁵³³

Un caso parecido es el del cantor Juan de Castillejo en 1621. Aunque en un primer momento estaba dispuesto que pagara el préstamo recibido restando del salario de cada mes 2.500 maravedíes durante un año, consiguió que se dilatara el plazo de pago a tres años, por lo cual sólo se le descontarían 1.041 maravedíes cada mes.⁵³⁴

Ya que parte del salario se pagaba en especie, en ocasiones los préstamos también se hacían de la misma forma: el cantor tenor Sebastián de Figueroa obtuvo dos cahíces de trigo en grano de préstamo en 1615, y no eran para consumirlos sino para pagar una deuda. Podía devolverlos tanto en dinero como en especie.⁵³⁵ En otras ocasiones, se saldaba la deuda a plazos, como fue el caso de los hermanos músicos Francisco Blanco y Martín Gómez Blanco, que tomaron prestados 2.000 reales (68.000 maravedíes) en 1629. Debían devolver la mitad en nueve meses, y la otra mitad pasados otros ocho meses.⁵³⁶ Otros cedían la parte de su salario que se computaba en especie: el ministril sacabuche Diego de Ortega en 1624 otorgó poderes al antiguo receptor de la fábrica del cabildo para que cobrase por él las 18 fanegas de trigo de que constaba su salario de ese año. Puesto que se lo cede a Diego de Ribera, que había sido receptor años atrás, es muy probable que le debiera esta cantidad de cuando éste estaba en el cargo. Su fiador era el ministril Mateo Jiménez Zarzo.⁵³⁷

Introducimos la relación de los documentos de préstamo, concedidos por el cabildo a sus músicos, que hemos localizado en los archivos notariales.

533. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 27, fol. 161, 20 de agosto de 1565.

534. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12753, libro 3º de 1621, 20 de mayo de 1621, fol. 777.

535. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10913, libro 1º de 1615, 16 de diciembre de 1615, s/fol.

536. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12806, libro 2º de 1629, 22 de marzo de 1629, fol. 149.

537. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12775, libro 4º de 1624, 28 de junio de 1624, fol. 799.

Año	Receptor del préstamo	Cuantía del préstamo	Plazo de devolución	Fiadores
1586	Alonso López, 22 años, ministro ⁵³⁹	100 ducados (37.500 mrs.)	14 meses (2.678 mrs. mensuales)	Juan Bautista de Morales y Juan de Rojas, ministriles
1598	Andrés López, presbítero no músico pero probablemente sí personal catedralicio ⁵⁴⁰	20 ducados (7.500 mrs.)	15 meses (500 maravedíes mensuales)	Francisco Guerrero, maestro de capilla, y Juan de Vargas, organista
1601	Josefe Pinto, cantor contralto ⁵⁴¹	466 reales y 20 mrs. (15.864 mrs. en total) en moneda	2 meses (7.932 maravedíes al mes)	Juan de Medina, ministril
1608	Martín de Arnés, cantor tiple y racionero ⁵⁴²	1.000 reales (34.000 maravedíes)		
1610	Sebastián de Figueroa, cantor tenor	700 reales (23.800 maravedíes)	12 meses (1.984 maravedíes al mes)	
1615	Sebastián de Figueroa, cantor tenor ⁵⁴³	300 reales (10.200 maravedíes)	15 reales al mes (510 maravedíes)	
1615	Juan de Portilla, cantor tiple ⁵⁴⁴	400 reales (13.600 maravedíes)	30 reales (1.020 maravedíes) de su salario al mes	
1615	Julián de Torres, ministro ⁵⁴⁵	200 ducados (75.000 maravedíes)	1.000 maravedíes al mes, y si muriese antes de haber saldado su deuda, se le perdonaría el resto	

538. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12502, libro 5º de 1586, 11 de octubre de 1586, fol. 149.

539. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12588, libro 6º de 1598, 9 de septiembre de 1598, fol. 165v.

540. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12606, libro 2º de 1601, 17 de febrero de 1601, s/fol.

541. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12654, libro 1º de 1608, 28 de enero de 1608, fol. 825.

542. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12671, libro 3º de 1610, 3 de abril de 1601, fol. 99.

543. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12713, libro 5º de 1615, 11 de julio de 1615, fol. 68v.

544. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12710, libro 2º de 1615, 16 de marzo de 1615, fol. 977.

Año	Receptor del préstamo	Cuantía del préstamo	Plazo de devolución	Fiadores
1615	Gregorio de Lozoya ⁵⁴⁶	75.000 maravedíes	800 maravedíes mensuales	Julián de Torres, ministril
1638	Juan González, cantor ⁵⁴⁷	50 ducados (18.750 maravedíes)	24 meses (781, 25 maravedíes al mes)	

Como se puede ver, el plazo de devolución no solía ser superior a dos años, y a veces no se expresaba en tiempo sino bajo la cuantía de las cuotas. Los receptores de los préstamos son cantores y ministriles indistintamente. Las fechas elegidas al azar han revelado que en 1615 el cabildo fue especialmente magnánimo, o bien los músicos vivieron particulares estrecheces. En cuanto al valor de los préstamos, según esta muestra de diez casos, se adapta a cada caso concreto sin seguir ninguna pauta a lo largo del tiempo. El préstamo más cuantioso fue el de Josephe Pinto en 1601 (15.864 maravedíes), y el más insignificante el de Sebastián de Figueroa en 1615 (10.200 maravedíes). Lo significativo no es el dinero prestado, sino la capacidad de pago que se suponía a cada individuo, que tampoco obedece a ninguna regla sino que está personalizada a cada deudor. Precisamente el préstamo más caro de todos es el que *a priori* va a ser devuelto más rápidamente. Puesto que el salario del músico era de 134 ducados y 24 fanegas al año, es imposible que pagara mediante descuento de salario, a pesar de lo que dispone el documento. La cantidad prestada casi duplica su salario de dos meses. Obviamente, además de ver retenido su salario durante dos meses, el cantor tuvo que aportar cantidades extra. En el otro extremo se encuentra Sebastián de Figueroa, quien pagaba cada mes una 16ª parte de lo que él, teniendo un salario más elevado: 160 ducados y 24 fanegas anuales.

El endeudamiento que padecían los ministriles era frecuentemente con el cabildo, pero no siempre. Si ya habían agotado la paciencia de la catedral, los músicos recurrían a otras fuentes de préstamos, ofreciendo como garantía su propio salario. Hay un ejemplo de un cantor de la catedral que hizo un préstamo personal a otro con hipoteca de su salario (Sebastián de Figueroa a Martín de Ocaña en 1617),⁵⁴⁷ pero por lo general estos prestamistas eran personas aparentemente ajenas al círculo catedralicio, tal vez seleccionadas así intencionadamente. Como veremos, sus préstamos solían ser de gran cuantía, superior a la que el cabildo concedía. Por ejemplo, en 1570 el cantor tiple Bartolomé de Victoria

545. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12712, libro 4º de 1615, 10 de junio de 1615, fol. 542v.

546. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12861, libro 3º de 1638, 30 de septiembre de 1638, fol. 229v.

547. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10921, libro 1º de 1617, 13 de enero de 1617, s/fol.

pidió un crédito al genovés Lucas Pinelo “para que en virtud dél me dé e pague los maravedíes que yo le pidiere bastante contía de cinquenta escudos de oro”. Se comprometía a devolver el préstamo cuando el genovés enviara a alguien a Sevilla a liquidar la cédula. Si no obtenía la liquidación de él, tenía autoridad para pedírselo al mayordomo de fábrica de la catedral a cuenta de su salario de cantor.⁵⁴⁸

El cantor tiple Antonio Sánchez de Cueva en 1615 otorgó poderes a su acreedor Alonso Muñoz de Prediola para que cobrase personalmente su salario de músico durante un año, para liquidar el préstamo que le hacía de 200 ducados (75.000 maravedíes), a lo que había que añadir 28 de las 36 fanegas de trigo anuales para resarcirse de las molestias de esta administración. El propio músico se puso a su merced, porque recibiría de sus manos 2.000 ducados (750.000 maravedíes) para pagar a otros acreedores y 100 reales (3.400 maravedíes) de manutención cada mes, una vez que se le hubieran restado las multas por faltas y ausencias. El cantor tuvo que dar un fiador de que no iba a morir ni ser despedido durante ese año.⁵⁴⁹

En 1621, el cantor tiple Juan de la Portilla recibió un préstamo de 160 reales (5.440 maravedíes) de Jerónimo de Torres, maestro tonelero, y se comprometía a devolvérselos en dos meses, teniendo a Juan de Burgos, maestro pastelero, como fiador. Tal vez por ser de poca cuantía, no se vio obligado a enajenar su salario.⁵⁵⁰

Otro caso de pérdida del sueldo fue el del cantor tiple Miguel García del Pueyo, que en 1638 obtuvo un préstamo de 3.000 reales (102.000 maravedíes) del licenciado Francisco de Angulo presbítero sacristán de la catedral. A cambio, éste cobró y administró “los frutos y rentas de pan, trigo y cevada nuevas y gallinas manuales, carneros y abaquías” que le reportaba su prebenda de racionero cantor durante dos años y le pasaba cierta cantidad para su manutención. No tenía licencia para vender ninguna de sus posesiones.⁵⁵¹ Por lo que parece, era un forma frecuente de resolver los problemas económicos entre particulares, porque en 1638 Alonso Matute reconoce haber cedido su salario de cantor tiple durante los dos últimos años a Alonso Laínez, vecino de Sevilla en la collación de Santa María y tal vez ni siquiera relacionado con el personal de la catedral.⁵⁵² Otro tanto hizo el racionero cantor tiple Joseph Pelegrín con Domingo de Aguirre, vecino de Sevilla, durante el año de 1648. Un préstamo de 1.000 reales y 450 reales cada mes para su manutención, además de 500 reales (17.000 maravedíes) más en mayo fue todo lo que el cantor recibió de quien administraba su prebenda. No

548. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12399, libro 1º de 1570, 25 de febrero de 1570, fol. 761.

549. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12713, libro 5º de 1615, 18 de julio de 1615, fol. 349.

550. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10942, libro 4º de 1621, 5 de enero de 1621, fol. 21.

551. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12860, libro 3º de 1638, 12 de julio de 1638, fol. 457.

552. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 10861, libro 4º de 1638, 28 de septiembre de 1638, fol. 147v.

tenía permiso para vender nada de lo que obtuviera. Domingo de Aguirre cobraría 700 reales (23.800 maravedíes) por su trabajo de administración.⁵⁵³ Este individuo, Domingo de Aguirre, también era mayordomo del colegio de Santa María de Jesús el mismo año con poder para recibir y cobrar sus rentas.⁵⁵⁴

En algunos casos las relaciones de los músicos con el cabildo eclesiástico se complicaban con la implicación de acreedores externos. Juan de Medina en 1612 tenía el salario embargado por ellos y solicitaba la complicidad de los canónigos para cobrarlo personalmente, a lo que la catedral se negaba y sólo aceptó concederle una ayuda de 100 ducados (37.500 maravedíes) en alimentos.⁵⁵⁵ El ministril Manuel Bravo también pidió al cabildo que si los acreedores pedían su salario, les fuera dicho que él no tenía ninguno en la catedral.⁵⁵⁶ En otros casos fueron los acreedores los que abordaron al capítulo para que les pagara directamente a costa del salario del músico deudor, como sucedió con el mercader de sedas Juan Correa, acreedor del cantor Juan Urbano. El cabildo no accedía a estas propuestas en ningún caso, sino que las dejaba en manos de la justicia.⁵⁵⁷ Otro caso muy distinto es el de las deudas entre miembros de la capilla. En ese caso, el colegio eclesiástico podía retener el sueldo al deudor y pagar con él al acreedor, como sucedió entre el cantor contralto Juan Alonso y el maestro de capilla Miguel Osorio en la capilla del Salvador en 1674 por 46 reales (1.564 maravedíes).⁵⁵⁸

Incluso los maestros de capilla pasaban penurias económicas y solicitaban ayudas de costa, como Alonso Lobo en 1615.⁵⁵⁹ Francisco Guerrero recibió la friolera de nueve préstamos sólo del cabildo catedral a lo largo de su servicio.⁵⁶⁰ Con todo su salario, algunos acabaron en prisión por deudas, como Francisco Guerrero en 1591, a la vuelta de su viaje a Tierra Santa. Los gastos de impresión de sus nuevas obras le acarrearón una prisión de 12 días, de la que vino a sacarle el cabildo catedral pagándose los 105.000 maravedíes.⁵⁶¹

Desde luego, también encontramos ministriles extravagantes con necesidades económicas, a los que otros particulares prestan dinero, por las que sus nombres afloran en la documentación notarial. El músico (no sabemos de qué tipo) Francisco Páez debía 13.600 maravedíes a Cristóbal de Miranda en 1570, y se los pagó.⁵⁶² En el mismo año, en septiembre su situación debía de haberse recuperado, porque concedió 200 reales (6.800 maravedíes) a Alonso Páez para

553. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 10906, libro 1º de 1648, 18 de enero de 1648, fol. 325.

554. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12907, libro 2º de 1648, 2 de mayo de 1648, fol. 742.

555. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 46, fol. 106v, 18 de septiembre de 1612.

556. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 64, fol. 67v, 19 de diciembre de 1657

557. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 270, 18 de julio de 1640.

558. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata de San...*, p. 282.

559. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 48, fol. 53, 25 de julio de 1615.

560. González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida...*, p. 99.

561. *Ibidem*, p. 95.

562. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10680, 28 de junio de 1570, fol. 1176.

que emigrara a Indias, que debía devolverle en dos años.⁵⁶³ Sin embargo, sólo en casos raros encontramos a músicos haciendo préstamos a personas que no pertenecían a su oficio. El arpista Francisco Cobrano, vecino de San Salvador en 1580, debía a Francisco de Avilés, mercader de vinos, 105 reales (3.570 maravedíes) por haberle comprado vino, de manera que tuvo que expedir una carta de deuda junto con su mujer, Isabel Ruiz.⁵⁶⁴ Otro ejemplo de músico extravagante en apuros es el del ministril de 19 años Jacinto de Escobar, quien recibió cien reales de plata (3.400 maravedíes) prestados por fray Francisco Muñoz, franciscano residente en el convento de San Francisco de Paula de Sevilla, y se comprometió a devolverlos en mes y medio.⁵⁶⁵

Como se puede comprobar, las deudas afectaron a todo el espectro social de los músicos, de ahí que se vieran con necesidad de ampararse los unos en los otros. Incluso en la etapa final de su vida, su bienestar estuvo ligado al apoyo de sus colegas, a través del sistema de jubilación al que algunos tuvieron el privilegio de acceder.

13. Jubilación

Éste no es un concepto exclusivo de nuestros días, puesto que la vejez llegaba también en otras épocas, más precozmente que hoy, y también más incapacitante a nivel físico. Al menos en el círculo de las grandes figuras de la música, en la Edad Moderna observamos gran longevidad. En la época de Carlos V, como ejemplo Pedro de Pastrana vivió 79 años, Mateo Flecha 72, Bartolomé de Escobedo 64, Diego Ortiz unos 60, Cristóbal de Morales 53 años, Fernando de Contreras 78 años. En el reinado de Felipe II, Gabriel Gálvez vivió 68 años, Melchor Robledo 76, Pere Albert Vila 65, Juan Navarro unos 50, Mateo Flecha el joven 74, Francisco Soto de Langa vivió 85 años, Ginés de Boluda 42, Ambrosio Cotes 53 años, Fernando de Infantas 74 años, Juan Ginés Pérez 64, Francisco Guerrero 71, Tomás Luis de Victoria 63, Juan Pablo Pujol 53, Antonio de Cabezón 56.

En las capillas catedralicias, entre otras ventajas, era contemplable la opción de la jubilación. En 1570, la catedral de Sevilla valoraba si asignar un sustituto al maestro de canto de órgano, Antón Armijo, en razón de su vejez y dolencias.⁵⁶⁶ El cantor Alexandro recibió licencia en 1599 en la catedral de Sevilla “para que por este año no cante en el coro ni vaya a las procesiones ni venga al coro sino fuere quando pudiere atento a su vejez i enfermedades que tiene”.⁵⁶⁷ Es un rasgo distintivo

563. AHPdS, PNS, oficio 4, leg. 2238, libro 3º de 1570, 29 de septiembre de 1570, fol. 300.

564. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1100, 13 de diciembre de 1580, fol. 1215.

565. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 409, libro 7º de 1621, 14 de diciembre de 1621, fol. 832.

566. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 29a, fol. 38, 7 de junio de 1570.

567. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 39a, fol. 18v, 14 de mayo de 1599.

de las instituciones musicales estables. No todos los músicos al envejecer tenían esa suerte. En la corte, que se puede clasificar como un contexto estable para músicos, en 1575 Juan Pedro Scallon, napolitano músico de cámara de Isabel de Valois, solicita un asiento en la casa de la nueva Reina. Puesto que se le deniega, entonces se declara “viejo” y opta por retirarse a su tierra. Revela poseer 4.000 ducados para los que necesita un permiso para sacarlos de Castilla, y el Rey le concede graciosamente la saca de la mitad.⁵⁶⁸ Juan de Anchieta, compositor de música sacra, capellán y cantor de los Reyes Católicos y maestro de capilla del príncipe Juan, fue jubilado por Carlos V a los 57 años de manera que recibió una pensión con la que se retiró a su pueblo natal donde murió a los 61 años.⁵⁶⁹

El caso más extremo que conocemos en cuanto a longevidad, que no afecta precisamente a un músico catedralicio sino de una parroquia, es el de Esteban Sánchez, organista de la parroquia de San Salvador de Carmona. En 1637 contaba con noventa años “más o menos”, y seguía ejerciendo su oficio. Debemos suponer, aparte de predisposición genética, una vida a salvo de peligros, esfuerzos y privaciones. Otro organista de la ciudad inició trámites para sucederlo una vez jubilado, de ahí que la Chancillería de Valladolid y el Vaticano dispusieran su jubilación. La plaza sería servida voluntariamente por Blas Gómez, vecino de Carmona también, quien lo haría sin recibir salario mientras durara la vida del longevo Esteban Sánchez, a cambio de que se le otorgara la sucesión como organista.⁵⁷⁰

En el caso de los ministriles, la jubilación era necesaria porque tañer los instrumentos de viento exigía un esfuerzo físico que acababa desgastando. No son pocos los testimonios de músicos “quebrados”, como por ejemplo Juan Vázquez, ministril de la catedral de Palencia en 1577.⁵⁷¹ La chirimía debía de resultar especialmente penosa de tocar cuando se sufría una dolencia. Luis de Medrano, ministril excepcionalmente bueno de la catedral de Córdoba, en la recta final de su vida estuvo cogiendo muchas bajas por enfermedad y se ofreció a tocar la corneta y el bajón, pero no la chirimía.⁵⁷² Juan de Medina prefería tocar el bajón a la chirimía aunque siempre había sido solista de ella a causa de una enfermedad: “Que los doctores Luna y Sobrino con un cirujano en que ellos nombraren vean a Juan de Medina, ministril, y declaren la enfermedad que tiene para no poder tañer chirimía, y si es enfermedad vieja o se espera que sanara, y que podrá servir

568. Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, Consultas de gracia, leg. 4407, Expte. 522. Año 1575.

569. Rubio, Samuel: *Historia de la Música española. Volumen 2: desde el ars nova hasta 1600*. Madrid: Alianza Música, 1983, p. 21.

570. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12855, libro 2º de 1637, 28 de mayo de 1637, fol. 796v.

571. Kastner, Santiago: “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *Anuario musical*, 14 (1959), pp. 115-164.

572. Dabrio González, María Teresa: “La capilla musical de don Cristóbal...”, pp. 101-118.

la chirimía”.⁵⁷³ El 27 de febrero se le daba de baja hasta fin de agosto para que no tocara la chirimía y pudiese curarse.⁵⁷⁴ No obstante, en 9 de septiembre se le obligaba a regresar a su antigua ocupación⁵⁷⁵ y el cabildo debía de albergar alguna desconfianza hacia él porque en 5 de junio de 1611 ordena que se pruebe que cumple con sus obligaciones.⁵⁷⁶ En el mismo se le recalca en unas indicaciones dirigidas a él “Que se le encarga mucho, que pues le dio Dios tan buen talento y yngenio en su arte se precie mucho della, y no se canse de yr siempre más aprovechando en ella pues el Cavildo a tenido siempre cuenta de onrrarle y acrecentarle”.⁵⁷⁷ El ministril Gerónimo de Quesada, después de treinta y cinco años de servicio, fue jubilado en 1640 por el cabildo previa petición, reteniéndosele los 200 ducados que tenía de salario pero manteniéndole las 60 fanegas de trigo correspondientes.⁵⁷⁸

Había causas objetivas para jubilarse, en especial la incapacidad de algún sentido. A Francisco Ramírez, maestro de los mozos de coro de la catedral de Málaga en 1555, por ser anciano y no ver el facistol de lejos, le fue concedida la licencia para no cantar aun cuando hubiese necesidad de voces, y un aguinaldo de 3.000 maravedís por sus prolongados servicios.⁵⁷⁹ Juan de Torres, ministril, se vio obligado a renunciar él mismo a su plaza porque una enfermedad le había dejado sordo. El cabildo le dio una ayuda de costa de 100 ducados (37.500 maravedís) para regresar a su tierra.⁵⁸⁰

Si bien el de maestro de capilla y compositor no es un trabajo extenuante desde el punto de vista físico, consideramos que sí lo era a nivel psicológico. Más adelante desgranaremos las múltiples y diversas tareas que correspondían a los maestros de capilla, en tanto que responsables del producto musical resultante, siempre sometidos a plazos y oprimidos en una posición intermedia entre subordinados (capilla) y superiores (cabildo). No pocas veces los encontramos como víctimas del violento descontento de los músicos. Los primeros entre los cantores, los racioneros, solían demostrar bastante desdén hacia el maestro y no pocas muestras de insubordinación, que ya conocemos. Sea como fuere, observamos una gran longevidad entre los grandes músicos, y su vida laboral no podía ser estirada sin límites. Puesto que muchos de ellos eran clérigos, se les concedía una jubilación a una edad variable, dependiendo de sus dolencias.

573. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 45, fol. 50, 10 de febrero de 1610.

574. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 45, fol. 55, 27 de febrero de 1610.

575. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 45, fol. 86v, 3 de septiembre de 1610.

576. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 46, fol. 21, 5 de junio de 1611.

577. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 46, fol. 34, 22 de agosto de 1611.

578. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 292v, 15 de octubre de 1640.

579. Llordén, P. Andrés, (OSA): “Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583)”, *Anuario musical*, 16 (1961), p. 120.

580. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 65, fol. 43, 30 de mayo de 1659.

El sistema por el cual se sostenía económicamente la jubilación en las capillas musicales consistía en que el individuo retirado continuaba participando de las ganancias de los músicos en activo. La jubilación llevada a cabo por el cabildo catedralicio conllevaba el mantenimiento de ganancias al mismo nivel que los músicos en activo, tanto las de dentro como las de fuera de la catedral. En 1614 en las actas capitulares de Sevilla lo encontramos explicitado:

“Este día mandó el Cavildo que los autos que tienen los músicos jubilados en que manda el Cavildo se les dé parte de las ganancias que la capilla de cantores tiene dentro y fuera de la Yglesia se guarden y se les acuda con toda la cantidad que de las dichas fiestas le tocare por entero sin faltarles cosa alguna y adjudicándoles parte de la que perdieren los cantores que faltaren como a qualquiera de los demás que se hallaren presentes a las dichas fiestas”.⁵⁸¹

Esto se complementaba con la reducción del salario a la mitad y la supresión del salario en especie, como sucedió a los dos ministriles Mateo Jiménez y Bernardino Rodríguez, jubilados a la vez en 1662.⁵⁸² No siempre se cumplía esta participación de los jubilados en las fiestas, porque los músicos en activo tendían a olvidarse de ellos intencionada o involuntariamente. Mateo Jiménez hubo de protestar poco después de su jubilación, y el cabildo le dio la razón e impuso una pena de 100 reales (3.400 maravedís) que los músicos debían entregar al agraviado, además del anuncio de la pena del doblo a los músicos cuando no le cediesen su parte.⁵⁸³ Tenemos el testimonio del otro ministril jubilado, Bernardino Rodríguez, quien siete años después seguía vivo, pero no en las mejores condiciones económicas: en 1669 suplicaba una limosna al cabildo.⁵⁸⁴ Se le otorgaron 40 ducados (15.000 maravedís) pero sin que sirviese de precedente.⁵⁸⁵

En la normativa que el cabildo emitió en 1586 para los ministriles regulando sus actuaciones fuera de la catedral, se mencionaba expresamente que los jubilados (los ministriles decanos cuando cumplían los treinta años de servicio) también debían participar en las ganancias, y también debían servir en las ocasiones en las que se desdoblaba la capilla de ministriles, salvo si estaban impedidos.⁵⁸⁶

En cualquier caso, la transición hacia la jubilación se daba progresivamente en las catedrales. Comenzaba por la flexibilidad en los horarios para los músicos enfermos y achacosos:

581. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 47, fol. 129, 17 de junio de 1614.

582. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 66, fol. 36, 19 de junio de 1662.

583. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 67, fol. 26v, 18 de abril de 1663.

584. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 70, fol. 7, 18 de enero de 1669.

585. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 70, fol. 9, 21 de enero de 1669.

586. ACS, Sec. IX, Fondo Histórico General, libro 147.6, *El orden que los ministriles de esta sancta yglesia de Sevilla an de tener en las fiestas que se les ofrecieren fuera del servicio del coro de esta sancta yglesia.*

“Este día mando el cavildo que Miguel Gerónimo Belásquez sochantre desta Santa Iglesia los meses de noviembre i diziembre deste año y los quatro siguientes del año que viene hasta fin de abril venga las mañanas a la ora que pudiera y gane las oras quando viniere, atento a su mucha edad y los achaques que tiene que le estorvan el poder acudir, y si le afligieren de manera que no pueda venir gane toda la mañana, y para en quanto a ganar las memorias de la veintena se cometio al Señor Chantre para que informe de ello y el cavildo vea en qué le pueda hazer merced (...) mandó el cavildo que solo gane en los aniversarios que tiene la veintena ordinarios pero en los personales que sin manual no gane y que goze en dichos meses de los días de reales que se da a la veintena”.⁵⁸⁷

Hay que tener en cuenta los períodos tan largos durante los cuales algunos músicos sirven a la catedral de Sevilla. Si bien hay algunos que llegan tardíamente, los principales se acomodaron en ella. El ministril Jerónimo de Medina lo hizo entre 1569 y 1618, esto es, 48 años. Su hijo Juan de Medina lo hizo durante 51 años, entre 1583 y 1634. Esta estabilidad creaba lazos afectivos y cierto sentido de responsabilidad entre el cabildo y sus músicos. Manuel Díaz del Alcoba, ministril de la colegiata del Salvador, en una petición que remitió en 5 de mayo de 1724 para ser readmitido después de ser despedido, mencionó que él había servido a aquella capilla desde que tenía 7 años, y su padre lo hizo durante 60 años.⁵⁸⁸ Francisco Guerrero la pidió a los 58 años, en 1586, cuando llevaba 44 años de maestro de capilla.⁵⁸⁹ Por lo que parece, los músicos podían solicitar en persona la jubilación y no existía un plazo o una edad preestablecidos. No hemos localizado ninguna negativa por parte del cabildo catedralicio hispalense a concederla a uno de sus músicos, y teniendo en cuenta la continuidad de las condiciones, hemos de pensar que se trataba de un rasgo estructural que adquirió en la Edad Moderna carta de naturaleza.

Quizá fuera este privilegiado sistema de jubilación el que permitió que un restringido sector de los músicos pudiese llegar a testar al final de su vida.

14. La élite musical a través de sus testamentos

No hay duda de que los hombres que alcanzaron la cumbre de la carrera musical fueron los músicos racioneros de las catedrales. Puesto que la catedral de Sevilla estaba en el vértice del *cursus honorum* de catedrales españolas,⁵⁹⁰ podemos afirmar que la élite de músicos hispánicos (exceptuando los centros áulicos de la Capilla Real y el monasterio de las Descalzas de Madrid) se encontraba en

587. ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 56, fol. 295v, 24 de octubre de 1640.

588. Gutiérrez Cordero, María del Rosario: *La música en la colegiata de San...*, p. 285.

589. González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599) vida...*, p. 77.

590. Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Sevilla. Maestros de capilla en especial, y también racioneros cantores fueron los músicos mejor considerados socialmente y más satisfactoriamente remunerados de su sociedad. No hay duda de que tuvieron que trabajar duramente para obtener y conservar su puesto, y tampoco de que no nadaban en la abundancia pero sólo ellos entre los músicos pudieron invertir en otros negocios, junto con algunos ministriles prestigiosos, además de que la parte de ración de que disfrutaban les otorgaba cierta estabilidad económica de que no todo el mundo gozaba. Puesto que eran clérigos, no tenían la obligación de mantener a una familia y por añadidura siempre contaron con la cobertura social y económica del cabildo catedral.

La mejor fuente de la que extraer el balance de la economía de un músico es su testamento. No obstante, disponemos de los testamentos de una pequeña élite musical, porque no todo el mundo testaba, sino que era necesario disfrutar de cierta posición. No fue hasta el siglo XVIII cuando ya no sólo lo hacían los más ricos sino que la costumbre estaba bastante extendida socialmente. En ellos, la información disponible es mucho más exigua de lo que deseáramos. La vecindad de los testadores siempre aparece, en un 95% de casos; no como la naturaleza de los mismos, porque era preciso informar a la parroquia de la muerte de sus fieles, fuera a enterrarse o a decir misas en ella o no.⁵⁹¹ Gracias a los testamentos de los maestros de capilla y otros músicos ilustres conocemos algo sobre su situación económica y su vida privada. Propondremos varios ejemplos representativos a lo largo del tiempo. Se describe el contenido íntegro de cada uno de ellos por el valor intrínseco que presentan al ser textos inéditos.

a) Testamentos de un maestro de capilla, un cantor y un ministril en la segunda mitad del siglo XVI

Datado en 22 de octubre de 1579 (fecha efectiva de su muerte), el testamento del maestro de canto llano Luis de Villafranca nos da una impresión de modesta prosperidad, de economía equilibrada aunque pendiente de las circunstancias. Encargó al cabildo que lo enterrara, o en su defecto a sus albaceas, diciéndole una misa de réquiem cantada y doce misas rezadas. También deseaba una misa rezada en la capilla de las Escalas, otra en el monasterio de la Victoria de Triana, cien más en la capilla de los Cálices, y trece más por el alma de Leonor Muñoz. Puesto que era cofrade del hospital y cofradía de San Bernardo, esperaba una serie de misas por su alma a las que tenía derecho. A la iglesia de San Juan donó dos reales para su fábrica y otros cuatro para la cera de su Santísimo Sacramento, puesto que allí radicaba su cofradía. También destinó medio real al monasterio de la

591. Rivas Álvarez, José Antonio: *Miedo y piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986, pp. 43-44.

Merced, a la catedral, al hospital de San Lázaro y al monasterio de San Sebastián del Campo: es el conjunto de lo que se conoce como mandas pías.

Acto seguido, comenzó a repartir sus bienes. Así averiguamos que tenía un hermano presbítero, Francisco de Villafranca, a quien correspondieron seis fanegas de trigo, una sotana y un manto negro de paño nuevo. De otra hermana difunta, Inés Ortiz, le quedan dos sobrinos: Juan Ortiz, que recibe tres fanegas de trigo y unas medias calzas de estameña, y Cristóbal Tirado, a quien lega otras tres fanegas de trigo, unas medias calzas de estameña y unos calzones. A Beatriz Castaño, mujer de Diego de Alanís, vecina que parecía muy cercana a él y se convierte en su práctica heredera, le deja la leña, el carbón, el vino, el vinagre, el aceite, la aceituna, el trigo (aunque la mitad de éste será para su hijo Juan de Alanís y un cahíz para la cofradía de San Bernardo), la ropa blanca contenida en su arca ensayalada (siempre y cuando la comparta con los hermanos mulatos libres Catalina y Martín, que vivían con el maestro), su casa (sobre la que la viuda Leonor de Leiba cobraba 6.000 maravedíes de tributo perpetuo anual), pero a condición de que situara sobre sus propias casas un tributo perpetuo de 12.000 maravedíes al año para dotar una capellanía donde el maestro fuera enterrado. En ella debían decirse misas por su alma y la de los difuntos de Beatriz Castaño. La patrona de la capellanía, quien debía elegir capellán, sería la cofradía de San Bernardo, quien iba a cobrar y administrar los 12.000 maravedíes anuales. Si Beatriz Castaño rechazaba situar este tributo sobre sus casas, entonces la casa de Luis de Villafranca sería vendida en almoneda por la cofradía y se situaría el tributo sobre otro inmueble.⁵⁹²

Luis de Villafranca confiesa deber al cabildo 30 ducados (11.250 maravedíes) en fanegas de trigo, de resto de un préstamo de 80 que se le concedió y se le fue descontando del salario durante seis meses. Manda pagarlos de lo que rente su casa. Sabemos que según la documentación de fábrica, en la fecha de su muerte, su salario de maestro de mozos de coro y canto llano ascendía a 25.000 maravedíes, 40 fanegas de trigo y 16 fanegas de cebada al año por una partida, y 12.000 maravedíes, 20 fanegas de trigo y 8 fanegas de cebada por la otra.⁵⁹³ Asimismo, el maestro tenía arrendadas por dos vidas unas casas del hospital de San Bernardo en la collación de la Magdalena, en la plazuela de las tiendas, por precio de 13.500 maravedíes y 13 pares de gallinas. En ellas vivía el batihoja Montedor. El sastre Juan de Alanís, hijo de Beatriz Castaño y su marido, fue nombrado el heredero de la segunda vida de este arrendamiento, con la obligación de saldar la renta que Villafranca debía al hospital de San Bernardo de aquel año, un tercio del año en dinero y el año entero en gallinas. El anterior inquilino de las casas de la Magdalena le debía 10 ducados (3.750 maravedíes) y algunos reales, de modo que Villafranca pide a Juan de Alanís que los cobre y con ellos salde la deuda

592. Carmona García, Juan Ignacio: "Valor, rentabilidad y...", pp. 3-38.

593. ACS, Sec. IV Fábrica, libro de salarios 323, pp. 76v y 81r.

que al maestro le queda en la feria de Molares. Asimismo, el maestro cumplió su obligación para con el testamento de la difunta Leonor Muñoz: ella le había hecho heredero de un tributo de 69 reales (2.346 maravedíes) situados sobre unas casas en la calle de Carreteros en Triana, a condición de que en su testamento lo legase al monasterio de San Pablo para que le dijese a ella treinta misas anuales perpetuamente.

Los albaceas de su testamento fueron Juan de Alanís, su suegro Andrés Mejía, también sastre, y el administrador del hospital de San Bernardo, puesto que esta institución fue nombrada su heredera universal. Sus mejores posesiones, esto es, libros y papeles (a buen seguro musicales y pertenecientes al archivo de la catedral), una mula y sus arreos, un esclavo negro portugués, debían ser vendidas por el hospital para pagar su entierro, pero su ganado aviar y sus muebles fueron destinados a Beatriz Castaño. También encargó cobrar 86 ducados (32.250 maravedíes) que el anterior arrendatario de su casa, el clérigo Luis de Medina (o más bien su heredero, el hospital de la Misericordia), le debía de dos tributos que estaban sobre la casa y que él había redimido tiempo atrás. Mandó repartirlos entre Juan de Alanís, Andrés Mejía, su sobrino Juan Ortiz y el hijo de éste, Andrés Jiménez, talabartero. Éste último también recibió seis ducados (2.250 maravedíes) del testamento de Luis de Villafranca. También nombró el primer capellán de su capellanía, que debía ser el estudiante Juan Mejía, hijo de Andrés Mejía, aun cuando el joven todavía no podía decir misa y necesitaba un asistente para ello.⁵⁹⁴

Así pues, este testamento da la impresión de una situación económica saludable pero tampoco demasiado holgada. El maestro contaba con una casa en propiedad, otra subarrendada, una cabalgadura, un esclavo negro, ganado aviar, sus deudas se compensan en más del doble con el dinero que le debían a él, y además lega 6 ducados a una persona allegada. La fundación de una capellanía y el encargo de 1 misa cantada y 128 misas rezadas lo describen como una persona preocupada por la salvación de su alma. Se puede apreciar que las personas que rodean a este clérigo sin apenas familia son sus vecinos, los que habían tenido trato personal con él. La cofradía de la que era hermano se ha convertido en su familia y le ofrece una garantía de perpetuidad en el cuidado de su alma. La imagen global de sus posesiones se completa con el inventario de bienes que sus albaceas hicieron al día siguiente: cereal, menaje de cocina, textiles domésticos, pocas prendas de ropa, ganado aviar, una mula, un esclavo llamado Pedro... En líneas generales todo cuanto el testamento nos había adelantado, simplemente relacionado y no valorado.⁵⁹⁵ También se conserva testimonio de la venta de la mula y sus gualdrapas en almoneda pública. Fue comprada por Luis de Vargas Machuca por 24 ducados (9.000 maravedíes).⁵⁹⁶

594. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 150, libro 3º de 1579, 22 de octubre de 1579, fol. 639.

595. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 150, libro 3º de 1579, 23 de octubre de 1579, fol. 646.

596. AHPdS, PNS, oficio 1, leg. 150, libro 3º de 1579, 26 de octubre de 1579, fol. 681.

Como ejemplo de cantor coetáneo de la catedral de Sevilla, se nos ofrece el testamento de Clemente Martín, cantor contrabajo entre 1558 y 1571. Su muerte acaeció el 29 de abril de 1571,⁵⁹⁷ pero el testamento data de 14 de abril de 1558, exactamente del año en que fue recibido como cantor en el cabildo. No reconoce tener ninguna deuda a favor ni en contra, aunque recibe pagos por varios tributos de los que no da más detalles. Éste es un testamento temprano, en un momento optimista de su vida, de ahí que no preste mucha atención a las mandas pías ni al reparto de sus bienes. Puesto que además de cantor de polifonía también fue capellán de coro, cosa frecuente entre cantores de voz muy grave, solicita que se le entierre en la capilla de los capellanes de la catedral con el ritual propio de los capellanes. Manda que se digan 20 misas rezadas por su alma, otras 20 por las ánimas del purgatorio y otras tantas por las de sus padres, Juan Martín y Antonia de Alfaro, pero no se preocupa de su distribución ni de su limosna. Tiempo atrás, en 1552, Clemente Martín recibió una donación de unas casas por parte de Inés Herrero, que le disputaron los frailes del monasterio de Nuestra Señora del Valle en pleito. Él ordena continuar el pleito para ganar la casa para sus herederos, que son las hijas de su difunta hermana Isabel Ruiz: Leonor, Juana y María de Alfaro, así como el padre de ellas, Hernando Muniz, a condición de que le dijeran una misa cantada en la Concepción, en la iglesia de San Salvador de la villa de Vejer, perpetuamente con una limosna de medio ducado de oro. Asimismo, solicitaba el mismo tratamiento por el ánima de Isabel Herrero, pero en la festividad de la Encarnación. Si sus sobrinas no tuvieran descendientes, Clemente Martín delega esta obligación a una capellanía de doce misas cada mes por el alma de ambos difuntos y sus padres. El patrón de esta capellanía sería el cabildo de la catedral de Cádiz. El capellán recibiría 15.000 maravedíes al año, situados sobre los bienes de la capellanía, y el cabildo 2.000. Clemente Martín no está seguro de que los bienes renten lo suficiente para ello, pero se conformará con la mitad de lo dispuesto.⁵⁹⁸ También da la impresión de ser un hombre preocupado por su alma y la de sus difuntos.

Entre los ministriles, que en el siglo XVI eran tan escasos y codiciados, también había individuos afortunados y célebres. Los que trabajaban para la catedral se elevaban por encima de todos aquellos que se ganaban la vida a fuerza de contratos. Estaban por encima de ellos en prosperidad y en prestigio en virtud de su talento, que los había llevado a ser seleccionados y asalariados por la catedral. Entre los ministriles catedralicios, los de más antigüedad gozaban de una posición privilegiada. Juan Bautista de Morales, que trabajó para la catedral de Sevilla entre 1553 y 1590, fecha en que murió, constituye un buen ejemplo. Como casi todo el personal de la catedral, al final de su vida era vecino de la collación de Santa María.

597. ACS, Sec. IV, Fábrica, libro de salarios de fábrica nº 323, fol. 7v.

598. AHPdS, PNS, oficio 14, leg. 19851, 14 de abril de 1558, fols. 1285-1289.

En su testamento, eligió una fórmula inicial especialmente prolija, encomendándose a numerosas personas divinas y santos. Pidió ser enterrado en la iglesia de San Miguel, en la sepultura de sus padres, y para su entierro una misa de réquiem cantada y ofrendada, ocho misas rezadas, y responsos sobre su tumba. Delega la pompa de su entierro en sus albaceas. Por su alma solicitó cinco misas en el convento de San Agustín, dos en el monasterio de la Victoria de Triana y una en la capilla de las Escalas, las 47 misas de San Vicente Ferrer en el monasterio de San Pablo (tres de la santísima Trinidad, cinco de las Cinco Llagas, siete de los gozos de Nuestra Señora, una de la Circuncisión, cuatro de los Evangelistas, cinco de San Juan Bautista, tres de los profetas, dos de San Simón, cinco de los Apóstoles, dos de la Pasión y cuatro de San Miguel y los ángeles, una a los confesores, otra a los mártires, otra a las vírgenes y algunas de réquiem). A continuación tiene que contentar a su parentela: doce misas rezadas por el alma de su mujer, Isabel de Segura, dos por su hermano Jorge López, cuatro por su hijo Francisco Navarro, dos por su prima Isabel de Lorenzo y el clérigo Francisco de Segura, dos por el racionero Bartolomé de Segura, y cuatro por sus padres, con responso, en la iglesia de San Miguel, además de seis misas rezadas por desconocidos.

Sus mandas pías fueron bastante generosas: un real a la santa cruzada para que mercedarios y trinitarios rescatasen cautivos, al hospital de San Lázaro, la ermita de San Sebastián del Campo, el hospital de San Antón, la casa cuna y la catedral. También dejó cuatro reales a la cera y cuatro a la fábrica de la catedral, once reales a la cofradía del Santísimo Nombre de Jesús sita en San Pablo, así como once reales a la casa cuna. A la fábrica de la catedral le legó 50 reales por “algunos descuidos y negligencias que habré tenido en su servicio”.

Con Isabel de Segura, su mujer, recibió una dote de 450 ducados (168.750 maravedíes), y de sus padres heredó 300 ducados (112.500 maravedíes). Cuando ella murió, el patrimonio de la pareja valdría 3.000 ducados más o menos, con 200 ducados de margen de error. Se trataba de una familia bastante religiosa, lo cual no sólo se refleja en el aparato de mandas pías del testador, sino también en el destino de sus hijos. Sus vástagos legítimos fueron Francisco y Diego Navarro frailes en San Pablo, Tomás de Morales en el de Santo Domingo de Portaceli extramuros, Juan Bautista y Luisa de Segura. A su vez, era tutor y curador de cuatro menores hijos de Agustín de Zamora, tratante en cueros como él, desde 1589. De sus bienes recibió 4.130 reales (140.420 maravedíes), que convirtió en un tributo situado sobre las casas de su hermano Diego López de Morales que estaban en la calle del Naranjuelo.

Acto seguido, la enumeración de sus bienes resulta de lo más prolijo. Tenía un cofre de hierro en su casa que contenía 1.000 ducados en reales y 60 escudos en oro. Desde hacía diez años tenía una casa de Francisco Venegas cedida por dos vidas por 34.000 maravedíes al año, en la Carretería, bajo los soportales enfrente del río. Su hija Luisa de Morales, casada con Juan de Vera Martel con una dote de 1.500 ducados (562.500 maravedíes), será la heredera de la segunda vida.

Legó a su hijo Juan Bautista de Morales, de 15 ó 17 años, el tercio e remanente del quinto de todos sus bienes, deudas y derechos. Éste debía ceder 100 ducados (37.500 maravedíes) para situarlos como tributo sobre la hacienda de su yerno Juan de Vera Martel, para que sus réditos fueran cobrados por sus hijos Tomás y Diego a partes iguales, heredándose el uno al otro. Si su orden se oponía a que gozaran de este tributo íntegramente, entonces el testador prefería que revirtiera en su hijo Juan Bautista de Morales. Si éste profesaba como fraile, entonces debía ocupar su puesto como heredera su hermana Luisa. A su hermano Diego López de Morales le dejó su sacabuche con su brocal de plata y un barril lleno de vino de seis arrobas. Encomendó a su hija el cuidado de una niña huérfana llamada Catalina, con 20 ducados (7.500 maravedíes) para su dote. A su nieta Isabel, la hija de su hija Luisa, le legó una vaca preñada que tenía en Carmona. Sus herederos universales, una vez pagado lo indicado en su testamento, fueron su hija Luisa y su hijo Juan Bautista de Morales, el cual por ser menor de edad quedaba bajo la curaduría de Juan de Vera Martel, el marido de Luisa. Sus albaceas fueron su yerno y su hermano.

A su criada y ama, Juana López, que llevaba siete años a su servicio por un ducado al mes, mandó que se le pagara lo que se le debía, además del colchón y las sábanas que usaba. Por otras fuentes sabemos que cuando el músico murió en 1590, tenía una deuda con ella de 130 reales (4.420 maravedíes). Sus albaceas le pagaron 30 de inmediato y los otros 100 se le restaron en virtud de un préstamo que el ministril había hecho al yerno de Juana, Amador Enríquez, el cual había dado en prenda una ropilla e calzones de hombre de paño pardo traído y unas mangas de tafetán pardo.⁵⁹⁹ También tenía un niño de doce años a su servicio, Bartolomé del Río, el cual recibía ocho reales (272 maravedíes) al mes. El testador mandó que se le pagara lo que se le debía, restándole 36 reales (1.224 maravedíes) que había gastado en curarlo de una enfermedad y otras cantidades en vestimenta, y perdonándole lo gastado en botica.

Gaspar de Villafranca le debía 39 reales y 26 maravedíes, 1.352 maravedíes en total (por la cera que Juan Bautista de Morales le había cedido para uso doméstico. Baltasar de Villafranca le debía 24 reales (816 maravedíes), y el racionero Gonzalo de Solís 40 ó 50 reales por la misma razón. La viuda Ana de Escobar había sido su deudora pero ya había saldado su obligación. La viuda Isabel López le había dado 300 ducados (112.500 maravedíes) para que los invirtiese en el comercio del aceite, por lo cual le debía aún 90 ducados (33.750 maravedíes) y las ganancias correspondientes. Fuera de esto, no declaró que no tenía ninguna deuda con nadie. Francisco de Flandes le había cedido sus poderes para que arrendara en su lugar y cobrase las rentas de una casa en la collación de Omnium Sanctorum. Su yerno Juan de Vera Martel, con quien había formado una compañía para

599. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12533, libro 6º de 1590, 19 de noviembre de 1590, fol. 355.

la trata de los cueros vacunos y del aceite, le debía 198.940 maravedíes. A causa del mismo negocio, su hermano Diego López de Morales le debía 1.618 reales (55.012 maravedíes).⁶⁰⁰ La familia era la base de la organización comercial en la Sevilla del siglo XVI, tanto a altos niveles como entre los más humildes de los inversores.⁶⁰¹ La cría de ganado orientada al mercado americano fue una de las actividades económicas más lucrativas en estas fechas.⁶⁰²

En el codicilo, Juan Bautista de Morales decidió que en vez de 100 ducados, se situaran 200 ducados (75.000 maravedíes) de tributo para sus dos hijos frailes. La renta de ellos, que montaba 5.357 maravedíes al año, sería administrada por Juan de Vera Martel. La heredera de ambos frailes, en vez de Juan Bautista de Morales, sería Luisa de Morales. Juan Bautista recibiría el tercio de sus bienes, pero no el quinto que antes se le añadía.⁶⁰³

La valoración de este testamento es muy positiva. El ministril no sólo había acumulado cuantiosos ahorros en efectivo, que tenía guardados en un arca, sino que el patrimonio de su matrimonio con Isabel de Segura era de 3.000 ducados. A ello hay que añadir que no tenía deudas, sino que por el contrario era acreedor de 291.570 maravedíes. Podía permitirse tener, además de su salario como ministril (67.500 maravedíes y 60 fanegas de trigo al año) y las ganancias que se derivarían de su actividad musical, un negocio de cueros vacunos, rentas por una casa y dos criados a su servicio doméstico. El ministril era responsable de una extensa familia, no sólo integrada por sus hijos, uno de ellos menor de edad, y nietos, sino también por pupilos de los que era curador, por una niña huérfana y por dos criados con su propia familia. Asimismo, las 92 misas que encarga y los 2.924 maravedíes que adjudica a las mandas pías revelan su cura por su alma y la de sus familiares.

b) Testamentos de un maestro de capilla y cantores en la primera mitad del siglo XVII

De Alonso Lobo,⁶⁰⁴ maestro de capilla en la catedral de Sevilla a inicios del siglo XVII, sabemos que ganaba como salario su media ración correspondiente a su magisterio de capilla, 200 ducados (75.000 maravedíes) y 40 fanegas de trigo al año. La otra media ración se había desgajado del salario de maestro de capilla desde el momento en que éste había delegado la función de maestro de seises. Puesto que desarrolló gran actividad económica, produjo más documentación en

600. *Ibidem*, 28 de octubre de 1590, fols. 186r-193v.

601. Pike, Ruth: *Aristócratas y comerciantes...*, p. 109.

602. *Ibidem*, p. 121.

603. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12533, libro 6º de 1590, 6 de noviembre de 1590, fols. 194r-195v.

604. Cárdenas Serván, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

vida que a las puertas de la muerte. En 1608 compró un tributo perpetuo de dos ducados (750 maravedíes) y cuatro gallinas situado sobre unos solares, por el que pagó 50 ducados (18.750 maravedíes).⁶⁰⁵ Seguidamente tomó en arrendamiento de Juan de Cisneros un huerto con casa en San Benito, extramuros de la Puerta de Carmona, durante seis años por 40 ducados (15.000 maravedíes) anuales pagados en tercios. Se obligaba, como es natural, a mantener las parras, los árboles y las norias bien cuidados.⁶⁰⁶ En 1608 también compró a Bernardo de Torres una heredad en Dos Hermanas, con casas, viñas, lagares, bodegas, etc, por 1.350 ducados (506.250 maravedíes) pagados en dos años. La fianza que pagó en primer lugar fue de 400 ducados (150.000 maravedíes), y la adelantó el ministril Juan de Medina, su fiador y subordinado en la capilla catedralicia, el cual recibió el derecho a resarcirse cobrando los frutos y maravedíes de la prebenda del maestro de capilla.⁶⁰⁷

En el mismo año cedió poderes a Juan de Sanabria para cobrar a sus deudores, y la relación que ofrece de ellos sorprende por su amplitud. Entre ellos había un vidriero, un marmolero, un alquilador de mulas, un labrador, un escribano y un individuo sin adscribir a una profesión. Aunque el documento da pocas pistas, parece que sus deudas estaban vinculadas con propiedades inmobiliarias del cabildo catedralicio. El monto era de 342 gallinas.⁶⁰⁸ También dio poderes a Jerónimo Ortiz para que cobrase otras 342 gallinas que cinco hombres le debían.⁶⁰⁹

Él y su hermana María de Arias, casada con Alonso Hidalgo Crespo, heredaron de sus padres y abuelos una mata de olivar de 130 pies en Osuna, sobre la que se situaban cien reales (3.400 maravedíes) de tributo perpetuo al año para la colecturía de misas de Osuna. En 1609, ambos hermanos donaron este terreno al vínculo de Francisco Jiménez Calderón, vecino de Osuna.⁶¹⁰ Tanto él en 1612 como el maestro de capilla Francisco Guerrero lo había hecho en 1590, recibió pagos procedentes de las Indias cuyo concepto no aparece especificado.⁶¹¹ Asimismo, Alonso Lobo subarrendó a Guiomar de Añasco unas casas en la calle Ancha, en la collación de la Magdalena, junto a la portería de los Delcalzos, durante el año de 1614 por precio anual de 120 ducados (45.000 maravedíes). Inmediatamente antes, a él se las había arrendado Juan Calzado.⁶¹² En 1616 otorgó su poder al

605. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10877, 10 de octubre de 1608, fol. 869.

606. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10878, 31 de julio de 1608, fol. 64.

607. AHPdS, PNS, oficio 16, leg. 10008, libro 3º de 1612, 2 de diciembre de 1608, fol. 942.

608. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10879, 5 de diciembre de 1608, s/fol.

609. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10879, 10 de diciembre de 1608, s/fol.

610. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10881, libro 2º de 1609, 15 de mayo de 1609, s/fol.

611. AHPdS, PNS, oficio 17, leg. 10899, libro 4º de 1612, 10 de diciembre de 1612, fol. 141. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12528, libro 1º de 1590, 15 de febrero de 1590, fol. 162.

612. AHPdS, PNS, oficio 11, leg. 6884, libro 5º de 1613, 16 de diciembre de 1613, fol. 757.

sacristán mayor de Santa Marina, Juan García Romero, a través de su primo el capitán Alonso Lobo.⁶¹³

Por fortuna, el maestro Lobo también hizo un testamento en 1617, la fecha de su muerte. Solicitó que el cabildo lo enterrara donde deseara y que le cantase una misa de réquiem y veinte misas rezadas en su entierro, junto con el acompañamiento de su cofradía, la del Santísimo Sacramento del Sagrario. Además encargó 200 misas por las ánimas de sus padres y del purgatorio. Envío las mandas habituales a la Santa Cruzada, las órdenes de la Merced, de la Trinidad, al hospital de San Lázaro y a la ermita de San Sebastián. Donó un real a la fábrica de la iglesia de Santa Lucía y cuatro a la cera de su Santísimo Sacramento. Acto seguido, comenzó a desgranar las deudas que tenía a su favor, especialmente con sus familiares: su primo el capitán Alonso Lobo todavía tenía que devolverle 200 de los 300 ducados que él le había prestado para pagar una deuda, y Catalina Crespo de Borja, la hija de su hermana, le debía 30 ducados (11.250 maravedíes). Él no reconoció tener ningún acreedor. En tercer lugar, legó a su primo Alonso Lobo y a su sobrina Catalina Crespo, que eran marido y mujer, una esclava negra de cinco años llamada Águeda, hija de la otra esclava, María Bran, para que sirviese a la hija de Alonso y Catalina: Jerónima. Por el contrario, asignó a la esclava madre a su hermana María Arias de Borja, a la muerte de la cual sería liberada. Sus albaceas fueron su hermana, el marido de ésta, Alonso Hidalgo Crespo, su primo Alonso Lobo y un cuarto personaje ajeno a la familia pero próximo en el círculo catedralicio: el racionero Alonso de Cazorla. Su heredera fue su hermana, con la obligación de hacerle decir durante toda su vida una misa para la salvación de su alma los días de los Apóstoles, de Nuestra Señora y de Pascua. También dejó 200 reales (6.800 maravedíes) para la iglesia donde se le enterrara.⁶¹⁴

El testamento de Alonso Lobo, un maestro de capilla en el momento de apogeo de la misma, nos da la imagen de un hombre muy piadoso, que encarga muchas más misas que sus antecedentes en el siglo XVI: 221 misas de diversos tipos. Su extensa familia recurría a él para obtener préstamos, puesto que algunas de sus múltiples deudas a su favor eran con ella. Será la beneficiaria de sus intensas inversiones inmobiliarias y de sus dos esclavas negras. La situación económica del maestro Lobo parecía ser espléndida: compraba heredades y tributos, arrendaba huertos, recibía pagos procedentes de América, prestaba dinero, heredaba olivares... A todo ello habría que añadir su media ración, valorada en unos 700-800 ducados.

Para contrastar, podemos ofrecer el testamento que un cantor de la catedral, coetáneo de Alonso Lobo, hizo en 1614 en plena salud (de hecho no murió hasta 1626). Se trata de Baltasar Pérez, vecino de San Esteban y cantor bajo en la capilla

613. AHPdS, PNS, oficio 2, leg. 1181, libro 4º de 1616, 14 de diciembre de 1616, fols. 1040v-1042r.

614. AHPdS, PNS, oficio 20, leg. 13827, libro 4º de 1617, 27 de febrero de 1617, fol. 52.

catedralicia entre 1594 y 1626. Este músico deseaba que su cuerpo fuese enterrado en el convento de San Agustín extramuros, y no tenía ninguna otra preferencia en cuanto a su sepultura. Demandaba una misa de réquiem cantada, cinco más rezadas, un acompañamiento del cura y beneficiados de su parroquia y 24 clérigos de pago. También encargó para el día de su muerte una bula de difuntos, más misas en varias capillas de la catedral, tanto por su alma como por las de sus padres y suegros. Sus mandas pías son de ocho maravedíes para cada uno de los lugares típicos citados por todos los testamentos, más la casa de Jerusalén.

Casado con Isabel de Castro, le devolvía la dote valorada en 1.000 ducados (375.000 maravedíes), consistente en una huerta en la ciudad de Sanlúcar y el ajuar doméstico. También le legó la parte en dinero que le correspondía por unas casas que sus padres le habían dejado en la ciudad de Jaén a él y a sus dos hermanos: Miguel Jerónimo, el sochantre de la catedral de Sevilla, y María Velázquez, que todavía vivía en Jaén. Baltasar Pérez declaró que no había recibido ninguna otra herencia de sus padres. También dejó a su mujer el remanente del quinto de todos sus bienes muebles y raíces, sus deudas y derechos.

Vivía en una casa propiedad del hospital del Espíritu Santo, arrendada por dos vidas, y la segunda de ellas se la lega a su hijo Juan Bautista. Tenía otros tres hijos más, pero ellos ya habían recibido la parte que les correspondía: su hijo Tomás de Castro, fraile profeso en el monasterio de San Agustín, cuya formación como novicio, toma de hábitos y profesión le habían supuesto un gasto de unos 200 ducados (75.000 maravedíes); sus hijas Francisca de Paula e Isabel, monjas profesas en el monasterio de la Concepción de Sevilla, junto a San Juan de la Palma, habían recibido 2.000 ducados (750.000 maravedíes) como dote para ingresar en él, además de otros 300 ducados (112.500 maravedíes) que había pagado de propina. Por lo tanto, habían renunciado a la herencia oficialmente. Nombró como albaceas a su mujer y a su hermano. Sus herederos universales fueron su mujer, sus dos hijos varones y el convento de San Agustín.⁶¹⁵

Así pues, se nos ofrece un testamento próspero, desprovisto de deudas y negocios, centrado en la vida familiar. Baltasar Pérez, a diferencia de los demás testamentos de músicos, dispone un buen sepelio pero no se preocupa de los sufragios posteriores. No obstante, tres de sus cuatro hijos ya se habían consagrado a la Iglesia en 1614. Parece que la fundación de su familia partió de un punto económicamente saludable, teniendo en cuenta la espléndida dote de Isabel de Castro y la herencia que Baltasar Pérez recibió. Teniendo en cuenta que él procedía de Jaén y ella de Sanlúcar, Sevilla debió de ser el punto de encuentro. No tuvieron casas en propiedad, pero sus progenitores les legaron bienes raíces. No se mencionan los bienes muebles ni las deudas a favor o en contra que el cantor podría tener. En este testamento no hay nada que haga pensar que su situación económica no fuera

615. AHPdS, PNS, oficio 6, leg. 4241, libro 4º de 1614, 6 de octubre de 1614, fol. 998.

cómoda. El salario del cantor era de los más florecientes de la catedral (300 ducados y 36 fanegas al año), y además hay que tener en cuenta que recaudaba el subsidio y el excusado de los tributos y capellanías de la catedral en 1600-1624.⁶¹⁶

De más interés es el testamento de otro cantor veterano en la catedral, el contrato Francisco de Gante. Al servicio del cabildo desde 1567, no moriría hasta 1619 pero en 1601 la enfermedad lo llevó a hacer un testamento, y en 1610 un codicilo. No obstante, su testamento más completo es el que realizó en 14 de enero de 1608 estando sano. Sus mandas pías son habituales: su enterramiento en la iglesia de San Bartolomé, concretamente en la sepultura familiar a nombre de Pedro de Jaén, su entierro con una misa de réquiem cantada con ofrenda de pan, vino, cera, acompañamiento y limosna acostumbrada, 25 misas rezadas, 50 misas rezadas por su alma en la iglesia de San Bartolomé (una por cada capellán), otras 50 por el alma de su madre, 7 misas de indulgencia del alma en varios altares y las donaciones a los lugares habituales. En 1608 añadió 4 reales para la cera del Santísimo Sacramento en Santa Cruz, así como mandó comprar una bula de composición para que rezaran por él.

En cuanto al estado de sus cuentas, debe 200 reales (6.800 maravedíes) al veinticuatro Hernando de Porras en 1601, que en 1608 se han convertido en 223 (7.582 maravedíes) y se deben pagar ya a sus herederos, una renta indeterminada a su casero y ciertos maravedíes a una ama de casa llamada Jiménez, quien probablemente asistiría la casa en la que él vivía. En 1608, a sus deudas se ha sumado la de 24 reales (816 maravedíes) al mercader de paños difuntos Hernando de Torres.

Su heredera era Luisa de Gante, hija ilegítima que tuvo con Antonia Díaz, a condición de que mantuviera a la madre, María de Gante, y a su hermana viuda del cantor, homónima, con una pensión de 30.000 maravedíes al año. Cuando ésta muriera, Luisa de Gante debía seguir pagando una pensión de 40 ducados (15.000 maravedíes) anuales a la hermana viuda del cantor. Esta pensión debía obtenerse de los tributos que Francisco de Gante tenía, o al menos con la parte de ellos que todavía no se hubiera redimido. Después de su abuela y su tía muriera, Luisa de Gante podría vender los tributos y disponer de ellos a su antojo. También recibió dos sortijas de oro, una de esmeralda y otra de jacinto. Por el contrario, los bienes muebles y trigo son legados a María de Gante, madre del cantor, a condición de que cediera cuatro fanegas a Luisa de Gante.⁶¹⁷

No obstante, este testamento resultó prematuro, puesto que en 1610 Francisco de Gante continuaba vivo y su madre ya había muerto. No sólo ella, sino también su hermana Luisa de Pedrosa (a la que no había dejado nada en 1601 porque no estaba desamparada, sino casada con Lázaro Suárez, escribano del cabildo de la villa de Espera). En 1610, Francisco de Gante dio poderes a Lázaro Suárez el menor y a Juan de Marquina, vecinos de la villa de Espera, para que

616. AHPdS, PNS, oficio 15, leg. 9315, 8 de enero de 1601, fol. 943.

617. AHPdS, PNS, oficio 23, leg. 16140, 18 de enero de 1601, fol. 247.

cobrasen por él lo que su cuñado le debía por el testamento de María de Gante y la dote y arras, junto con sus réditos, de Luisa de Pedrosa.⁶¹⁸

En 1608 ya había incorporado más herederos a su testamento. Para empezar, soror Luisa de la Asunción, monja profesa en el monasterio de la Asunción de Sevilla. Esta mercedaria tenía un nexo en común con él, que era la música: era organista. Él le deja dos tributos en herencia “para que mejor tenga con que acudir a sus necesidades la qual manda le hago por ser como es religiosa muy virtuossa y recogida y por el mucho amor e boluntad que le tengo e buenas obras que della he recebido”, a condición de que nadie, ni la orden de la Merced a la que pertenecía ni ninguna jerarquía eclesiástica, se atreva a interferir en el disfrute de las rentas. Lo que le destina son dos tributos que, en caso de redimirse durante la vida de la monja, debían volver a imponerse. Uno era de unos 19.400 maravedíes por 8.000 reales de principal, pagado por Luis de Padilla, y el otro era de 6.000 maravedíes por 84.000 maravedíes de principal, abonado por Francisco de Céspedes y Jerónima de Jaén. Uno obraba en su poder desde 1600 y el otro desde 1598. Cuando la monja muriera, los tributos se destinarían a la fundación de una capellanía bajo el patronazgo de la iglesia de San Bartolomé.

Pero en 1608 no sólo hay que sumar a esta religiosa como heredera: también se nos revela que Antonia Díaz, la madre de su hija Luisa, a la que llama “comadre”, estaba casada con Ambrosio de Rueda y tenía tres hijas más: Ana, María, Laureana y Antonia. En las dotes de todas ellas (500 reales cada una) empleó Francisco de Gante el tributo de 1.480 reales (50.320 maravedíes) de principal que tenía sobre una heredad desde 1604, por el cual le pagaba Juan Clavijo, vecino de Carmona, 3.594 maravedíes de renta. También dejó 500 reales (17.000 maravedíes) a la madre de su criado Alonso para que éste pudiera seguir estudiando y llegase a ordenarse. También dejó 100 reales (3.400 maravedíes) a tres hermanos: Juana Narváez, Leonor de la Torre y Cristóbal Escudero.

Todavía hay que contar más tributos que obraban en su poder: uno de 1607, que tenía 7.000 reales de principal sobre un juro (Francisca de Castro, que “estaba en su casa”, había aportado 100 reales) y por el que percibía 15.500 maravedíes el millar por parte de Hernán López Ramírez. También contemos otro tributo de 200 ducados (75.000 maravedíes) de principal sobre los Propios de Sevilla. A su vez, tenía otro juro situado sobre una heredad de 8-10 aranzadas de frutos variados, llamada El Cercado de la Ladera, en Palomares. Le costó 605 ducados (226.875 maravedíes) y pagaba otros dos anuales de tributo perpetuo al conde de Gelves en concepto de suelo. Las tres cosas, junto con el menaje de su casa, fueron dispuestas para ser vendidas, y lo obtenido se debía gastar en misas por su alma, su heredera universal, en la capilla de San Pablo de la catedral. Si no se vendían, con lo que rentaren se debía fundar una capellanía de misas rezadas por su alma en la iglesia de

618. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12674, libro 6º de 1610, 13 de septiembre de 1610, fol. 1167.

San Bartolomé, cuyo capellán sería su criado Alonso cuando se ordenara. Mientras estudiaba podría disfrutar del superávit de la capellanía; si no llegaba a ordenarse, ocuparía su lugar alguno de los albaceas o quien ellos designaran.

En 1601 su albacea será Juan Vaca, presbítero y colega en la catedral de Sevilla como puntador de coro. En 1608, a él se habían sumado muchas otras figuras catedralicias: el racionero Alonso de Cazorla, el doctor Jofré de Loaysa, catedrático de casos de conciencia de la catedral, y el canónigo y maestro de escuela Bruno Ruiz, licenciado.⁶¹⁹

Este testamento, que demuestra una excelente salud física y económica, quedó matizado en 1610 con un codicilo marcado por la enfermedad. Anuló la deuda que tenía con Hernando de Porras, engrosó lo destinado a su “comadre” Antonia Díaz en 400 reales (13.600 maravedís), y continúan los negocios con Francisca de Castro: Francisco de Gante le debía 31 ducados (11.625 maravedís), le estaba guardando en su arca 176 reales (5.984 maravedís), le dejó 23 ducados más (8.625 maravedís) en agradecimiento por un regalo, y además los 200 ducados (75.000 maravedís) que ella había puesto para un tributo de 900 ducados que había adquirido él en 1610.⁶²⁰

El testamento de Francisco de Gante, quien tenía un salario modesto en la catedral, de 187 ducados (70.125 maravedís) y 36 fanegas al año, carece de la ejemplaridad de los de los demás músicos clérigos. Francisco de Gante cumple el perfil de un músico con familia, porque salta a la vista que tuvo una intensa relación con muchas personas, tanto en su círculo profesional como en su vida privada. Se hizo responsable de varios jóvenes: su criado, las cuatro hijas de su comadre (que probablemente eran suyas también), tres hermanos, la monja organista. Su vida aparece rodeada de mujeres dependientes de él, como su madre, y también mujeres que le asisten en sus dificultades, como la madre de su hija, el ama de llaves y la misteriosa Francisca de Castro, con la que tiene muchos más tratos de los que se espera de una inquilina. Detenta muchas rentas y dispone de algunas joyas que serían heredadas, pero también numerosas deudas que debía satisfacer, valoradas en 8.398 maravedís en 1608 y en 101.234 en 1610.

Tal vez haya que sumar a estos testamentos el de Sebastián de Buenalma, cantor tiple en la catedral de Sevilla entre 1578 y 1624. En 1621, cuando testó, estaba en posesión de un tributo de 1.000 ducados (375.000 maravedís) de principal impuesto con facultad real sobre el estado del duque de Medina Sidonia, que compró a un funcionario de la aduana en 1599, cuando estaba a razón de 16.000 el millar. Él lo subió con facultad real a razón de a 20.000 y se lo legó a su criado Alonso Martín Mejía durante su vida, a cambio de que le dijera cuatro misas. Cuando muriera su criado, el tributo debía recaer en los beneficiados de la

619. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12654, libro 1º de 1608, 14 de enero de 1608, fol. 1163.

620. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12673, libro 5º de 1610, 30 de julio de 1610, fol. 1248.

veintena de la catedral de Sevilla, con la obligación de hacerle un pequeño ritual una vez al año perpetuamente, que él describe con todo lujo de detalles:

“una misa cantada con sus vísperas y órganos el día de nuestra señora de agosto o en su otava por mi ánima y de mis padres cubriendo mi sepultura con su tumba y paño ensima una crus con dos candereros y sus velas tarde y mañana mentras las misas y vísperas se disen y salgan con responso sobre mi sepultura toda la dicha veintena tomando de la dicha renta ochenta reales por la dicha misa y vísperas” (2.720 maravedíes).

Otro tanto pedía para el día de Todos los santos en el Sagrario. El resto de rentas del tributo debía emplearse en todas las misas que fueren posibles en la catedral por su ánima y la de sus padres, cada una a cuatro reales de limosna. Entre ellas, una debía ser en la capilla de San Pablo una vez al mes. Si el tributo se redimía durante la vida de su criado, los beneficiados de la veintena debían volver a situarlo. Si éstos no lo aceptaban, ocuparían su lugar los capellanes de coro.⁶²¹ Puede decirse que nombró heredera a su alma. En ello se adivina que no tenía familia, que sería clérigo y que su criado era la única persona a la que tenía algo que agradecerle. Como vemos, la situación entre un cantor con familia y otro célibe admite pocas comparaciones. Aquel que debía mantener a una familia demostraba mucha más iniciativa financiera que el clérigo.

Resulta difícil observar constantes o evoluciones cronológicas tomando como base este puñado de testamentos. Son muy heterogéneos entre sí y tampoco poseen la suficiente representatividad. Algunos son muy exhaustivos, pero la mayoría son lamentablemente parcos. Sirvan entonces para recrear una imagen orientativa de los parámetros económicos en los que se movía un músico bien situado.

Como colofón, introduzcamos como elemento de comparación el testamento de un maestro de capilla a finales del siglo XVII. Como representante de este momento histórico, Diego José de Salazar, fallecido en 1709 como maestro de capilla de la catedral de Sevilla, encargó 100 misas rezadas a 4 reales de vellón cada una en concepto de limosna, escogiendo la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la catedral como escenario, en la medida en que se le permitía. Quiso enterrarse vestido de sacerdote en su parroquia, la del Sagrario, bajo la bóveda principal, y a primera hora quería una misa de réquiem. A la hora de reconocer sus deudas, cita una contraída con un mercader a cuenta de unos libros, pero no dice a cuánto asciende. Presuponemos que, puesto que es su única deuda, sería de poca importancia. El cuadro que pinta su testamento es de gran ejemplaridad. A tres doncellas de 25 años que tenía recogidas en su casa, entre ellas una sobrina, les legó 50, 60 y 20 ducados de vellón (18.750, 22.500 y 7.500 maravedíes) y su ropa respectiva. No obstante, sus herederos eran su sobrina y su sobrino.

621. AHPdS, PNS, oficio 19, leg. 12775, libro 4º de 1624, 27 de abril de 1624, fol. 450.

El difunto era capellán de una fundación en el monasterio de Madre de Dios y declaró que sus obligaciones estaban al día, al revés que sus ingresos, puesto que le debían por ello más de 500 reales de vellón (17.000 maravedíes). El músico heredó de sus padres una casa en su Osuna natal, que donó a la cofradía de las Ánimas del Purgatorio de la colegiata de Osuna. Lo que habría de rentar se debía emplear en misas por las ánimas de sus padres y las del purgatorio. Nombró por albaceas al cura de su parroquia, a su sobrino, a un clérigo de menores y a un contador del cabildo.⁶²² Nuevamente estamos ante el testamento de un maestro de capilla clérigo de finanzas impecables, al que le sobraba el dinero y en el que se amparaban deudores, sobrinos y pupilos. Como sus antecesores del siglo XVI y XVII, era generoso con la dotación de su propia alma y heredó propiedades inmobiliarias. El perfil no parece haber experimentado muchos cambios, a juzgar por la muestra.

Conclusiones

El perfil social del músico resulta difícil de definir porque presenta una gran diversificación. Hay que reconocer que no demostraron un gran sentido corporativo y no se pueden adscribir a un solo grupo social. Empero, se puede trazar una semblanza esquemática de sus características comunes, o al menos las de la mayoría de ellos, en lo que se refiere a su vida privada y sus relaciones entre sí.

Claramente encuadrados en el sector artesanal desde su origen hasta su muerte, por mucho que se admirara su competencia como profesionales, muy raramente se les trataría como artistas.⁶²³ La baja condición social jamás era un obstáculo para acceder a la formación musical, siempre se contara con extraordinarias cualidades naturales para el canto, pero lo cierto es que gran parte de los músicos procedieron de familias artesanas o consagradas al ejercicio de la música como actividad principal, incluso las mujeres. Tenían la suerte de recibir una sólida formación, la cual contrasta con sus orígenes, que podía recibirse en la infancia, en un sistema reglado regido por la catedral, o en la juventud, gracias a los contratos personales de aprendizaje entre músicos.

622. AHPdS, PNS, oficio 6, leg. 4511, fols. 776-777. *Cit.* Suárez Martos, Juan María: *Música sacra barroca en la catedral hispalense*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007, vol. II, pp. 398-400.

623. En el mismo caso encontramos a los actores del Siglo de Oro. En tanto son bufones, volatineros, farsantes, histriones o comediantes, las connotaciones negativas medievales persisten. Lo único que dignifica a la profesión a los ojos de sus contemporáneos es la técnica reglamentada que el actor adquiere en el Siglo de Oro y que constituye un arte propiamente dicho. Rodríguez Cuadros, Evangelina: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998, pp. 125-158.

La conciencia de la necesidad social que existía de ellos alimentaba su vanidad, lo cual dio origen a no pocos conflictos y a una mala fama, a lo que su temperamento soberbio contribuyó en gran medida. No sólo registramos gran índice de conflictividad entre músicos, sino que su profesión también genera roces institucionales y sociales. Puesto que los intérpretes eran conscientes de su posición de fuerza a causa del desequilibrio entre la escasa oferta y la floreciente demanda, protagonizaron varias huelgas que anulaban el efecto de prestigio social para el cual habían sido contratados por las instituciones.

La figura del músico resulta ambigua, puesto que siendo de modesta condición se relacionaba con la élite de la sociedad a quien servía, y sin dejar de ser artesano jugaba muy inteligentemente la baza de su cualificación profesional, tratando siempre de ocupar una posición de fuerza. Los grandes polifonistas eran reverenciados como artistas por su formación intelectual, aunque carecieran de estudios universitarios, y llegaban a ser tratados como personajes ilustres. Las relaciones de fiestas elogian siempre la eficacia profesional de los músicos y su engalanamiento. No obstante, la remuneración no estuvo generalmente en consonancia con el trabajo de artistas, sino de artesanos. La mayor parte de los músicos tenía otras fuentes de ingresos que no sólo provenían del ejercicio autónomo de su profesión, sino también de actividades económicas. Había algunos músicos que disponían de esclavos o criados, luego no partían de una situación apurada, pero lo cierto es que la mayoría necesitó ayudas de costa y préstamos del cabildo eclesiástico en algún momento de su vida, que devolvían mediante retenciones de salario.

No parece que existiera en ellos una marcada autopercepción como grupo, tal vez debido a la itinerancia a la que les obligaban la creciente demanda de sus servicios y la exigüidad de sus salarios, que les empujaban a buscar continuos ascensos en la jerarquía y otros negocios. Quizá por esta razón nunca formaron un gremio, ni siquiera una cofradía propia, claro que esto vino suplido por unos lazos sociofamiliares evidentes.

La observación de las biografías de los músicos sevillanos confirma la impresión de que el suyo era un oficio desarraigado, puesto que a lo largo de su carrera trabajaron para varias sedes catedralicias dispersas por toda España, tratando de ascender en la jerarquía, y también para varias instituciones en la misma ciudad. Muchos de los músicos que trabajaron en Sevilla durante el Siglo de Oro tuvieron experiencias sucesivas o simultáneas al servicio de la catedral, de la colegial, del Concejo, del duque de Medina Sidonia y por cuenta propia, en asociaciones libres. Entre los dos cabildos sevillanos se produce una dialéctica puesto que se prestan los servicios de sus músicos cuando las necesidades ceremoniales de la vida urbana lo requieren. Esto implica una previsible homogeneización del repertorio y ricos intercambios.

El grupo social con el cual cierto sector de los músicos presenta más similitudes es el de los representantes o comediantes, porque ellos también procedían

de otros oficios artesanales y habían visto cómo su actividad complementaria, los espectáculos, habían cobrado auge con el apogeo de Sevilla y la sociedad ceremonial, hasta el punto de dedicarse en exclusividad, asociándose como compañeros. Al igual que los músicos, eran considerados un perfil a medio camino entre el artista y el artesano de alta cualificación, y sobre ellos también pendía la reprobación moral por su forma de vida itinerante y licenciosa. A su semejanza, también emparentaban entre sí y se transmitían el oficio de generación en generación.⁶²⁴ Quizá para el futuro quede como objetivo a este respecto una comparación sistemática entre los profesionales de ambas ramas del arte del espectáculo en la España del Siglo de Oro. Con los maestros de otros oficios artísticos no es tan fácil trazar un paralelismo, debido a la disparidad de su producto: mientras que las artes plásticas proveían de objetos materiales, los frutos del teatro, la música y el espectáculo son efímeros e indudablemente menos apreciados aunque sí muy demandados, cada vez más a medida que avanza el período que estudiamos. En esa necesidad social que tenían todas las instituciones de los músicos se basa la posición de fuerza que pudieron detentar durante un período, de la cual obtuvieron todo el rendimiento que supieron.

Entre los músicos mejor posicionados desde todos los puntos de vista se encuentran los de las capillas musicales eclesiásticas, encabezadas por la hegemónica capilla catedralicia, que veremos a continuación. Les brindó cierta estabilidad dentro de la itinerancia que suponía el ascenso en la escala, facilidades de alquiler de vivienda, unos ingresos no exorbitantes pero sí aceptables y con cierta sensibilidad hacia la inflación, grandes posibilidades de trabajo extraordinario, jubilación asegurada y, lo más interesante, una continua interrelación con todas las instituciones de la ciudad y con sus músicos. Estas relaciones contribuyeron a enriquecer y homogeneizar el repertorio y los recursos del arte musical, que en gran medida se nos escapan, en los distintos ámbitos urbanos. La carencia de fuentes nos limita el estudio de este aspecto, pero todos los condicionantes de la situación social del músico apuntan a ello. Mucho más precario era el trabajo de los intérpretes al servicio de la colegial del Salvador, que dependía de una fundación privada y sufrió altibajos durante el siglo XVII. Los músicos que trabajaban para diversas corporaciones sólo en determinados momentos al año tendieron a ir fijando un precio anual para ganar estabilidad. Como veremos, aunque la mayoría de los músicos rindieron servicios a varias instituciones sevillanas, el patrón principal al que todos aspiraban era la Iglesia.

624. Sanz Ayán, Carmen y García García, Bernardo José: *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Editorial Complutense, 2000.