

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

---



TRES CAPILLAS MUSICALES SALMANTINAS:  
CATEDRALICIA, UNIVERSITARIA Y DE SAN MARTIN,  
DURANTE EL PERIODO 1700 - 1750

I

Mariano Pérez Prieto

1994

El presente trabajo es el punto de intersección de tres áreas que desde hace mucho tiempo me vienen interesando, y no sólo desde una perspectiva intelectual sino también artística; me refiero a la interpretación de la música denominada "barroca", la recreación del pasado histórico y el interés por conocer mejor la riqueza artística de Salamanca, ciudad en la que siempre he vivido.

Después de varios años de formación en las dos Universidades salmantinas, en su Conservatorio y en el Real de Madrid, me sentía con suficiente valor para acometer este estudio. Iniciado a finales de la pasada década, por fin, ahora ve la luz, a sabiendas de que sólo es un pequeño anticipo pues serán necesarios muchos años y personas para dar a conocer hoy, y siempre como un pálido reflejo, la riqueza atesorada en Salamanca a lo largo de su historia.

Quiero agradecer aquí la colaboración, que en una u otra forma, me han prestado muchas personas. En primer lugar al director de este trabajo de investigación, Dr. Dámaso García Fraile, por el apoyo que ha prestado desde su Departamento al proyecto y su contribución al desarrollo del mismo.

Al profesor Dr. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro por haberme orientado en el complicado mundo de la Universidad salmantina del Barroco, y en la riqueza de su Archivo.

A mi esposa, M<sup>a</sup> Jesús Diego, por el apoyo continuo durante estos años y la valiosísima ayuda en el trabajo de vaciado de la documentación del archivo catedralicio.

A mi compañero y profesor Dr. Ignacio Coca por colaborar en el prometedor intercambio entre música y poesía.

A los Directores y personal de los tres archivos en los que he trabajado: universitario, diocesano y, especialmente, el catedralicio, por facilitarme la tarea y por su trato, sobre todo en los momentos en que el trabajo se hacía más cuesta arriba.

Y en general a todos los que me han dado su apoyo y sabrán disculpar, especialmente mi hija Lucía, tantas horas de trabajo en mi provecho.

Salamanca, junio de 1994.

TRES CAPILLAS MUSICALES SALMANTINAS:  
CATEDRALICIA, UNIVERSITARIA Y DE SAN MARTIN,  
DURANTE EL PERIODO 1700 - 1750.

**VOLUMEN I**

## INTRODUCCION: SALAMANCA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.

### - SALAMANCA COMO CIUDAD ESTAMENTAL.

A comienzos del siglo XVIII Salamanca y su provincia presentaban una estructura social con un carácter fuertemente estamental. Los datos que ofrece el Catastro del marqués de la Ensenada (1752) y, posteriormente, el Censo de Floridablanca (1787), junto con los aportados por otras fuentes locales y nacionales, son la base que los especialistas en la historia económica y social salmantina de este periodo citan como principales pruebas que demuestran tal afirmación.

Lo primero que hay que señalar es la forma en que se reparten las propiedades y las rentas que producen (1):

Propietarios	Casas %	Tierras %	Renta %
Eclesiásticos	75	49,8	63,6
Nobleza	6,4	9,2	11,6
Corporaciones civiles	3,3	35,2	10,2
Organismos fundacionales regidos por seglares	4,6	1,8	4,4
Tercer estado	10,6	4,1	10,1

-----  
(1) Perfecto García, M.A. y Martín Martín, T.: La estructura de la propiedad en Salamanca a mediados del s. XVIII. Salamanca, 1982. Citado por García Figuerola, L.C. en La economía del cabildo salmantino del s. XVIII. Salamanca, 1989. Pág. 17.

De estas cifras y de otras que nos ofrecen otros estudios se deduce, además, que el cabildo de la catedral de Salamanca era, con diferencia sobre el resto, el primer hacendado de la provincia; el resto de los propietarios importantes eran personas o instituciones pertenecientes a la nobleza o a la Iglesia; el estado llano o tercer estado, el más numeroso por otra parte, sólo poseía alrededor de un 10 por ciento de la renta y sólo un 4,1 de la propiedad de la tierra (2).

Otro elemento característico de la configuración estamental a la que venimos aludiendo era la jurisdicción a la que estaba sometida la población. Según el catastro del marqués de la Ensenada era:

Realengo	33,71 %
Señorío secular	60,42 %
Señorío eclesiástico	5,85 %

Como se ve, la nobleza ocupaba el primer lugar en cuanto al dominio jurisdiccional. Los títulos más importantes eran los duques de Alba, Alburquerque y Béjar, el marqués de Castromonte, la marquesa de Cerralbo y Almarza, el conde de

-----  
(2) Ver García Figuerola, op. cit. Pág. 17, donde resume también los resultados de los estudios de: Cabo Alonso, A. Concentración de propiedad en el campo salmantino a mediados del siglo XVIII. Madrid, 1978; Infante y Miguel-Motta. El municipio de Salamanca a finales del Antiguo Régimen. Salamanca, 1984.

Miranda y el marqués de Mancera (3).

La sumisión a la jurisdicción de los señores acarreaba, además de la dependencia jurídico-administrativa, el pago de los derechos señoriales que "junto con la renta de la tierra, censos, foros y otros tipos de cargas, constituían los canales a través de los cuales el excedente agrario era apropiado por un grupo o sector de población bastante reducido, y de un componente fuertemente estamental, lo que propiciaba operaciones de mercado carácter especulativo con los productos agrarios y en especial con el trigo" (4)

Todo ello llevaba a una situación con un "mercado poco desarrollado y nada fluido, incapaz de atender debidamente la demanda social" lo que produjo en varias ocasiones verdaderas "crisis de subsistencia", acompañadas, además, algunas de ellas, de desórdenes sociales" (5). Villar y Macías documenta las de 1708-11, 1714-15, 1720-22, 1726 y 1734 para la primera mitad del siglo (6).

-----  
(3) Mateos M.D. La España del Antiguo Régimen: Salamanca. Salamanca, 1966. Págs. 24-26. Citado por García Figuerola, op. cit. Pág. 17.

(4) García Figuerola, L.C. La apropiación del excedente como indicador económico en el campo salmantino a mediados del s. XVIII. I Congreso de Historia de Castilla y León.

(5) García Figuerola. La economía del cabildo salmantino. Pág. 19.

(6) Villar y Macías. Historia de Salamanca. Salamanca, 1887. Lib. VIII, págs. 35 y ss. Citado por Figuerola, op. cit. Pág. 19.



La estructura de la población salmantina de esos años nos presenta como grupo más numeroso al estado llano; el grupo de nobles y eclesiásticos, en comparación con el anterior, era minoritario.

La dedicación productiva de esta sociedad continuaba siendo la agropecuaria. Son pocos los propietarios, como ya hemos visto, y normalmente eran grandes terratenientes que solían obtener sus beneficios mediante el arrendamiento. Había un gran porcentaje de población que se dedicaba a labores de peonaje como jornaleros (7).

El sector secundario en Salamanca era disperso, muy débil y con escaso desarrollo, lo que dificultaba el desarrollo económico (8) y social. El sector terciario estaba constituido principalmente por un amplio número de personas dedicadas al servicio doméstico.

-----

(7) Según Mateos, M.D. op. cit. Pág. 21, la estructura productiva de este sector era:

Arrendatarios	43,55 %
Jornaleros	36,08 %
Pastores	7,68 %
Propietarios	7,44 %
Otros	5,22 %

(8) Figuerola, op. cit. Pág. 15.

La pobreza de determinados sectores de la población era una constante y una consecuencia de lo anterior. A mediados de siglo y según el Catastro, había alrededor de doscientas familias pobres de solemnidad y seiscientas viudas en situación precaria; otro dato que ilustra dramáticamente esta situación es la exposición de niños a la caridad pública por, entre otras razones, pobreza de los padres: 3.163 niños entre 1700-23, de los que sólo sobrevivirían unos pocos pasado no mucho tiempo (9). Las descripciones de los viajeros extranjeros haciéndose eco de las grandes diferencias observadas entre las distintas formas de vida, son informaciones de primera mano que corroboran la idea de una Salamanca del siglo dieciocho que albergaba junto a sus espléndidos monumentos grandes dosis de miseria.

Para terminar esta breve descripción de los estamentos salmantinos haremos referencia a la enorme importancia que tenía el religioso. Según el censo de Floridablanca y como ha señalado Angel Rodríguez Sánchez "los eclesiásticos salmantinos triplican a los funcionarios reales, duplican el número de fabricantes y militares; y sumados a los sacristanes y funcionarios eclesiásticos, sobrepasan a los comerciantes [...]. Si sumamos estas cifras a las del clero secular, la población eclesiástica

-----  
(9) Fernández Ugarte, María. Expósitos en Salamanca a comienzos del s. XVIII. Salamanca, 1988.

salmantina señala, además, una proporción muy superior a la que presentan otras provincias y ciudades de la Corona de Castilla" (10).

- LAS INSTITUCIONES RECTORAS:

Es fácil pensar que los estamentos más poderosos fueran, también, los que marcaran el pulso vital de la ciudad. De las instituciones salmantinas dos seguían destacando sobre las demás; nos referimos al cabildo catedralicio y a la universidad. El ayuntamiento de Salamanca iría adquiriendo importancia a lo largo del siglo XVIII. Otras entidades relevantes eran las comunidades religiosas, entre las que destacaban las de Jesuítas, Agustinos, Franciscanos y Dominicos; tampoco podemos dejar de mencionar los Colegios Mayores, vinculados al mundo universitario, las casas nobiliarias y las distintas agrupaciones profesionales, cofradías religiosas, etc.

La vida de las instituciones dentro del espacio urbano era muy dinámica; continuamente se hacían, desde unas y otras, ostentaciones y esfuerzos por mantener el estatus adjudicado o conseguido, así como intentos por variar el mapa de influencias en aras a conseguir una mayor relevancia social.

-----  
(10) En Salamanca, capítulo dedicado a su historia en la edad moderna. Madrid, 1990. Pág. 85.

Las manifestaciones artísticas de este periodo serán las que configuren la imagen pública de las instituciones y las ideas que representan; la presencia cuantitativa y cualitativa del objeto artístico lo será en función de la capacidad del representado. Entre las artes las había con vocación de eternidad como la arquitectura, la pintura, la escultura, y de vida efímera, como aquellas que nacían como elemento fungible de las ceremonias y fiestas organizadas por las instituciones.

#### - LA FIESTA BARROCA EN SALAMANCA.

La fiesta barroca salmantina, materia que poco a poco va suscitando el interés de muchos y variados especialistas, tiene en los trabajos de F. Rodríguez de la Flor una de las primeras y más fundamentales contribuciones a su difusión y conocimiento. Para adentrarnos en este tema tan rico como complejo, tendremos como guía principal su libro ATENAS CASTELLANA. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen. Salamanca, 1989.

"Salamanca, ha escrito el citado autor, es, fue, un epicentro modelizador para toda tipología de carácter celebrativo (y ello en abierta competencia con ese lugar central que para estos efectos es la Corte). Esa ciudad, esta ciudad, es uno de esos privilegiados espacios, donde la fiesta se fabrica

al modo de un artefacto de dilatados valores (y, con la fiesta, también el estado: la fiesta funda Estado). Allí el poder, los múltiples poderes en que éste se capitalizara, acomete la tarea de dotarse de un lenguaje y de una puesta en escena. Se desarrolla, en suma, un teatro de las instituciones, que derrocha imágenes y conceptos, como utiliza, también, la palabra y la música, el lenguaje anticuario de los jeroglíficos o las magnificencias del ritual; efectos diversos de masas, que llegarán a involucrar a la ciudad toda" (11).

El aparato festivo ya estaba presente en Salamanca en el siglo XVI, incrementándose notablemente a lo largo del XVII. El ciclo anual de fiestas será, durante el periodo barroco, de más de cien días al año. Los motivos de celebración múltiples y muy variados: las acostumbradas de Navidad, Corpus, Semana Santa, diversos santos, de grados en la universidad, honras fúnebres, especialmente las celebradas por miembros de la monarquía, rogativas, canonizaciones, elecciones de Papa, coronaciones, visitas ilustres, etc.

En la fiesta se dan cita múltiples elementos que actúan de forma complementaria e integrada: "Existen los elementos dinámicos: son la entrada, el triunfo, el desfile institucional, los carros y las corridas de toros. Todos ellos

-----

(11) R. de la Flor, op.cit. Pág. 16.

confieren a la fiesta un carácter móvil, iterativo. La sorpresa y el enmascaramiento está presente en esta movilidad y metamorfosis continua de la celebración barroca, es parte sustancial de la misma. [...] Existen frente a lo anterior unos núcleos festivos de reposo aparente: el capelardente, los túmulos, las arquitecturas fingidas; con ellos la representación aspira a un cambio de signo, a un ritmo ahora estático por su misma naturaleza. En estos casos, lo que fluye es el público; lo hace por un espacio angosto, iluminado artificialmente y dominado por los símbolos mayestáticos de las instituciones, de los estamentos y personas que lo han erigido como programa"(12).

El desarrollo de la fiesta queda minuciosamente descrito en los denominados en la época como "libro de honras, de fiestas, libreto o relaciones" (13). Servían para perpetuar algo que era, por naturaleza, efímero, creando modelos que podían ser imitados en el futuro, y aspiraban, también, a entrar en el círculo restringido de la obra de arte; hoy son uno de los mejores códigos de que disponemos para comprender la simbología de las celebraciones barrocas.

-----  
(12) R. de la Flor, op. cit. Págs. 35-36.

(13) R. de la Flor. Pág. 22.

Porque la fiesta barroca esconde, tras su apariencia, una afirmación constante de los principales presupuestos en los que se asienta el orden social que representan los organizadores: "Todo ello supone que dos dimensiones fundamentales en la organización y gestión de lo social, como son el principio jerárquico y el ordenamiento religioso que especula con los fines del mismo, confluyen sobre un mismo escenario colmándolo con la representación exhaustiva de sus valores. [...] Lo protocolario rige así, con la fuerza del pacto social en que encuentra su apoyo, todo el discurrir festivo" (14). Ahora bien, aunque muchas de las fiestas sean por asunto civil, el sentido religioso será el que conforme, en última instancia, la ceremonia: "Incluso cuando el objetivo primordial de toda fiesta y solemnidad parezca estar en función de una consolidación del sistema político representado por la monarquía, la instancia mediadora será siempre la Iglesia; organización capaz de colonizar la vida política, tanto como de conformar, también, la vida ritual de la universidad" (15).

Durante la fiesta, las distintas instituciones presentan a los ojos del pueblo salmantino una imagen de armónica convivencia, pero: "Frente a esta intención

-----  
(14) R. de la Flor. Pág 37.

(15) R. de la Flor. Pág. 22.

constitucional, armonizadora, por debajo de ella, alienta soterradamente un complejo nudo de tensiones, que conduce, en el estricto marco de la fiesta salmantina, a reordenaciones constantes, a modificaciones visibles en los protocolos y etiquetas" (16). Las instituciones que aparecen con una mayor relevancia en las ceremonias festivas son, según los documentos, el cabildo catedralicio y la universidad, tampoco hemos de olvidar al colegio de la Compañía de Jesús; el municipio salmantino a su lado aparece minimizado e, incluso, desplazado en no pocas ocasiones (17).

Las ceremonias festivas son un espectáculo donde las instituciones proyectan públicamente sus creencias y aspiraciones; hay un escenario, conformado por edificios y calles, convenientemente "ambientado", que busca su máxima expansión mediante elementos como campanas, cohetes, luces y procesiones; un público que acude en masa a la "función" y un argumento tejido en torno a los ideas que justifican el ordenamiento social.

El aparato festivo del barroco salmantino fue de tal magnitud que desbordó las fronteras locales e, incluso, nacionales: "La ciudad entera alcanza en la variedad y

-----  
(16) R.de la Flor. Pág. 38

(17) R. de la Flor. Pág.38.



magnificencia de sus fiestas, una nueva especialización, que le es reconocida en todas partes, no sólo en el interior de España, donde sus realizaciones configuran una suerte de parámetro, sino también fuera del propio país. Las instituciones salmantinas, la universidad a la cabeza de todas ellas, adquieren un prestigio universal (con especiales resonancias en el continente americano) en este tipo de celebraciones que constituyen la entraña de los procesos de comunicación y difusión ideológica en el Barroco. Singularmente en lo que se refiere a las honras fúnebres reales, Salamanca se reclama a sí misma como el espacio natural que, excéntrico a la Corte y, por lo tanto, lejano del cuerpo natural del Rey, mejor y con más antigüedad ha sabido representar ese drama simbólico que son las exequias" (18).

La fiesta barroca no es algo estático e inmutable; como el resto de las actividades humanas, se ve sometida a los cambios lógicos del devenir histórico: "Durante el Quinientos, la práctica ciudadana de la fiesta se halla, a tenor de las relaciones que se han conservado, mucho más volcada hacia lo carnavalesco (independientemente de que está recubierto de

-----  
(18) R. de la Flor. Págs. 34-35. Entre las citas al pie de la pág. 34 hay una que sirve de ilustración a lo anterior: "Menestrier, el gran teórico del ceremonial de la corte francesa, menciona a menudo las celebraciones salmantinas como ejemplos de pompa. Lo hace, sobre todo, en su obra Des decorations funébres ou on il est amplement traité des Tentures, des Lumières, des Mausolées, Catafalques, Inscriptions et autres ornements funèbres... (Paris 1683)".

elementos sacros), hacia la expresión de valores profanos, humanistas. Valores que todavía no han sido totalmente reducidos al área de la expresionalidad religiosa, y que contienen, por ese entonces un marcado aire popular, con una integración importante de la nobleza. [...] Durante el siglo XVII asistimos a la profundización de esa fisura siempre existente entre comitentes y público curioso. La fiesta, en su instrumentalización, integra a las masas espectadoras, les asigna un lugar, ubicándolas en un espacio de visión, perimido por el despliegue de los ritos y la magnificencia de las representaciones. La multitud, tal y como se nos cuenta en las relaciones, aparece boquiabierta y silenciosa. El orden ritual traza su camino por entre los espectadores; la perfección con que comparecen las jerarquías, los estamentos representativos, contrasta poderosamente con ese carácter amorfo, confuso, que presenta la masa indiscriminada. [...] Sólo cuando la fiesta concluye, el público, que ha estado pasivo durante su duración, saquea entonces los espacios festivos, antes sujetos a un severo interdicto" (19).

-----  
(19) R. de la Flor. Págs. 40-42.

- LAS CAPILLAS DE MUSICA EN EL CONTEXTO DE LA FIESTA.

En las fuentes documentales es continua la asociación entre los conceptos capilla de música y fiesta. En las descripciones ceremoniales o libros de honras aparecen las menciones a la capilla de música; cuando previamente se dispone el protocolo de alguna fiesta suele mencionarse, con carácter de necesidad, la intervención de la música; por otro lado, al establecer las obligaciones de los músicos de las capillas, siempre consta como principal la de intervenir en las fiestas; ellas son las que producen los conflictos entre los músicos y sus superiores, y entre los propios músicos; incluso, como veremos más adelante, las instituciones utilizan las capillas como armas arrojadizas en sus propios conflictos.

Aunque de todo esto nos ocuparemos más detenidamente a lo largo de este trabajo, veamos a continuación algunas citas documentales que lo ilustran:

"Este día, el Sr.Dr.Dn. Thomas Antonio Núñez Florez, canónigo penitenciario, comisario de música, dio cuenta al cabildo cómo la capilla se avía despedido de asistir a las fiestas de la Universidad, la qual avía sentido mucho esta acción, pareciéndola que la capilla de Música no avía tenido causa que justa fuese para tal despedimiento, que el cavildo se sirviese mandarles continuasen en la asistencia a dichas fiestas de la Universidad."

[1720, noviembre, 11. LAC 50. Fol 19rv]

"Refiriose en este cavildo como en Junta de Sres. Seyses, con asistencia del señor Dr.Dn.Tomás Antonio Núñez Flórez, Canº. penitenciario comisario de música, y del Sr.racionero Dn.Antonio de Yanguas, maestro de capilla, se avía manifestado un papel intitulado Méthodo y orden que debe observar la capilla de música de esta Santa Yglesia., cometida a la junta de señores seyses de orden del cavildo, assí dentro de la yglesia como en las fiestas de fuera de ella" [...].

1. Primeramente se ordena, y manda, que por quanto el fin principalíssimo de la Música es el Culto Divino en el Coro de esta Santa Iglesia, y la puntual asistencia a las fiestas solemnes, Misas de Obispo, y fiestas de Iglesia, en que se offician las Misas a Canto de Organo, aya de tener cuidado el Señor Contador de Aniversarios de apuntar a todos los Señores Racioneros Músicos, Capellanes Cantores, y Ministros asalariados que faltasen a dichos Cantos de Organo" [...].

[1722,mayo,18. LAC 50. Fol 170rv]

Rogativa a Nra. Sra. de los Remedios, por el rey Carlos.

[Fol 91 y ss.] [...] "El día diez de octubre de 1700, a las doce se hizo señal de campanas con toda la clave por media hora [...]. Por la tarde [...], a las quatro salió el guión con todas las cruces, siguiéndole las religones y clero [...]. Para ir por la Virgen a su casa se fue de rogativa, saliendo Preste, diácono y subdiácono vestidos de morado y lo mismo los demás ministros; y saliendo ante el altar mayor, entonaron los sochantres la antífona Exurge Domine y, acabada, empezaron la letanía de los Santos como es costumbre, la qual fue cantando hasta San Julián, en donde habiendo entrado el cavildo se cantó un motete e incensó el Preste de pie a la Virgen [...], acabado el motete, sin hacer otra cosa, cogieron seis capellanes de la Yglesia de San Julián a Nra. Sra., la ciudad el palio y los sochantres continuaron la letanía hasta la Santa Yglesia, en donde, colocada la Virgen al lado del Evangelio [...] dijo el preste en la misma capilla mayor las preces [...] y sin hacer otra cosa, se acabó la función por esta tarde. [...].

El día siguiente, once de octubre, que fue el primero de la rogativa [...], habiendo parado el esquilón, salió el preste con estola y capa pluvial blanca a descubrir el Ssmo. Sacramento., y en todos los tres días se observó en quanto a música y acompañamiento al Preste para descubrir y cubrir al Señor, lo mismo que en la octava de Corpus [...]. Acavada nona, sin terminarse con Salve por seguirse misa, salieron de la sacristía los sochantres [...] y echa genuflexión, se pusieron todos de pie hasta que los sochantres cantaron la antífona Exurge Domine, y luego la letanía [...]. Este primer día se dijo la misa pro infirmis [...]. Por la tarde, acabados maytines, el mismísimo señor que había dicho la misa tomó capa blanca en el coro y estola para cubrir al Santísimo, que en todo se guarda lo mismo que en la octava de Corpus, cúbrese con Villancico, aunque sea de Rogativa [...] y acabado de cubrir, se cantó una Salve a Nra. Sra.[...]. En el segundo día de rogativa se hizo todo como en el primero, excepto que la misa se dijo de Nra.Sra. [...] En el tercero día de esta rogativa, que era el último, habiendo venido cartas que nuestro Rey Carlos Segundo estaba muy mejorado, en lugar de la letanía que se había cantado los dos días anteriores antes de la misa, se cantó el Te Deum laudamus, [...].

[Ceremonial de la catedral de Salamanca. Tomo III]

"Luego el Sr.Dr.Dn. Pedro Joseph de Samaniego y de la Serna dijo que en el claustro de primizerio de veinte del corriente se le había dado comisión, hallándose actual primicerio y atendiendo a el mayor decoro de la Universidad, el que dicho Sr. dispusiese y ajustase con la Música de la Santa Iglesia Catedral que viniese media capilla a oficiar las fiestas y honrras que se hacen en la Real de San Jerónimo por la misma costa que tiene la que hoy sirve de la iglesia de San Martín".

[1704, noviembre, 23. AUS 172. LC 1703-04. Fols, 51v-52rv].

"El Dr.Dn.Bernardo Santos dijo que la Universidad, avía encomendado y mandado al Reverendísimo P. fray Lorenzo del Castillo y a su Merced solizitase que respecto de aver despedido la música de la Catedral se buscasse una decorosa y de lustre para las fiestas, honrras y funziones de la Universidad; que cumpliendo con el mandato avían hecho diferentes juntas y en ellas se avían discurrido diferentes medios para conservarla y mantenerla en los arreglamentos que se mandaron leer y son como se siguen".

[1721,febrero,1.AUS 188. LC 1720-21. Fols 27r-30r].

"Consta por el libro de las cuentas de fábrica de esta Yglesia de Sr. San Martín y de las que dio Diego de Sopena, su maiordomo, de los años de seiscientos y noventa y seis asta el de setecientos, aver fundado en esta Yglesia de San Martín y en la capilla de Nra. Sra. de las Angustias la pía memoria y jubileo de las quarenta oras que se celebra los tres días de Carnestolendas de cada año, celebrando cada un día misa cantada con diácono y subdiácono, y poniendo a su Magestad patente asta por la tarde, y con sermón cada una de las tres tardes, y con asistencia de música a la misa, y cubrir a Su Magestad y para todo su coste y de la cera, dejó de dote y capital Juan Muñoz del Castillo, su fundador, dos mill ducados de vellón, que entregó a dicho Diego de Sopena, como mayordomo de la Yglesia, a cuio cargo y de su fábrica está el cumplimiento de dicha pía memoria".

[ADS 423/44. LFPR. Fols 107r-108v].

Las capillas de música, como puede verse en estos ejemplos, fueron esenciales para el ceremonial barroco. Pero: ¿Qué eran exactamente?. Se han dado muchas definiciones; sin despreciar ninguna, vamos recoger aquí la que Fr. Pablo Nasarre nos ofrece en su Escuela Música (Zaragoza, 1723-24) (20). Según él la capilla de música es: "La Congregación de los Músicos,

-----  
(20) Edición facsímil de 1980 (I.Fernando el Católico, Zaragoza). Estudio preliminar de L. Siemens Hernández.

que es tanto como dezir, Iglesia pequeña, por la unión que tienen haziendo todos un agregado sonoro, con que cantan a Nuestro Criador divinas alabanças." (Parte II, pág 435).

Es, pues, una institución dentro de otra mayor, que es el templo que les da cobijo, con cuyo presupuesto se costean los gastos que posibilitan su mantenimiento: "Y llamo Iglesia pequeña a diferencia de el mayor Congreso de todo el Coro Elesiástico". (Parte II, pág. 435)

Son, principalmente, las catedrales y algunas iglesias importantes, junto con otras instituciones como la corte, universidades, etc, las que tienen, por poderlas financiar, capilla de música:

"Pero como ya dixé en el Capítulo primero del segundo Libro es el Canto llano, el que en todas las Iglesias se practica, y el no practicarse tan generalmente el Canto de Organo es porque todas las Iglesias no tienen tâtas rentas para sustentar tantos Ministros como son necesarios para este exercicio [...] exercitemos las alabanzas Divinas con la voz, lo qual no sólo se ve practicado con el Canto llano, sino es que también con el Canto de Organo en las Iglesias Cathedrales, y otras muchas que tienen copiosas rentas, distribuidas en variedad de especies de voces, ya de Tiples, Contraltos, Tenores y Baxos, incorporando en ellas variedad de instrumentos flatulentos, como son Trompetas, Cornetas, y Chirimías, etc, correspondiendo a las palabras del Profeta que dize: alabemos al Señor con el sonido de las Trompetas, y a las que prosigue diziendo: le alabemos con el Psalterio, y Cítara, son correspondientes tantos instrumentos de cuerda de que están pobladas las Capillas de Músicos, como son Arpas, Archilaúdes, vihuelas de arco, etc, sin excluir el Organo a que nos combida él mismo a las divinas alabanzas con èl." (Parte I, págs. 210-211)

- EL SIGLO XVIII: CAMBIOS EN EL CEREMONIAL BARROCO SALMANTINO.

Durante el llamado "siglo de las luces" van a producirse en España una serie de acontecimientos importantes. El primero, y uno de los más decisivos, sería el de la guerra de sucesión al trono y su desenlace favorable a la causa borbónica. Este hecho, además de suponer la transformación de la organización política y administrativa del estado, desencadenó directa o indirectamente una serie de fenómenos de todo tipo que, no sin la resistencia de determinados sectores de la población, cambiarían de modo irreversible los usos y costumbres de la vida pública y privada de los españoles.

Salamanca no sería una excepción. Si, como hemos visto al hablar de la fiesta barroca, las ceremonias organizadas por las principales instituciones de la ciudad eran la expresión más ostensible de la vida pública, es lógico que en su "puesta en escena" se reflejasen, también, los cambios que produjo el nuevo régimen en la ciudad.

Es evidente que las principales instituciones salmantinas no pusieron mucho interés en la celebración de los funerales por el último de los austrias. Así parece reflejarlo el menor



despliegue ceremonial que hizo la universidad en las honras que celebró en noviembre de 1700, si las comparamos con las de Felipe III o Felipe IV. Significaba esto un cierto rechazo hacia la casa de Austria y una cierta inclinación, que iría en aumento, hacia la de Borbón. Suponía, además, un cambio con respecto a los usos ceremoniales del siglo anterior. El aligeramiento del ritual y la menor concentración de signos simbólicos que presentaba esta función, serían las características principales observadas, cada vez en mayor proporción, hasta finales del barroco. Cuando en 1719, viviendo ya con clara conciencia de crisis, la universidad redacta un ceremonial para ordenar el ritual de sus fiestas, se remitirá a las honras por Carlos II como primer y fundamental modelo.

El municipio de Salamanca, en enero de 1701, aparece alineado a favor de Felipe V en la proclamación que hizo de su causa en un "Te Deum" celebrado el día 30 de ese mes en la catedral (21). Fiel a sus armas, sufre, hasta 1707 y por ser ciudad fronteriza, las dificultades de la guerra, especialmente durante el sitio y saqueo de mediados de septiembre de 1706(22).

-----

(21) Villar y Macías, op. cit. Lib.VIII. Pág. 8

(22) Villar y Macías, op. cit. Lib.VIII. Págs. 21-34.

El nacimiento del príncipe D. Luis (25-VIII-1706) y, anteriormente, la victoria de los ejércitos de Felipe V en los campos de Almansa, harán que, superadas algunas incertidumbres, las principales instituciones de la ciudad cierren filas en torno a la política de los Borbones. En las fiestas celebradas por el nacimiento del heredero de la corona, se pueden apreciar según R. de la Flor (23), algunos cambios significativos:

- Pacto institucional de cara a la redistribución de poder en la ciudad y para establecer una vía de diálogo con la corte.

- Exaltación de la causa borbónica como esperanza en la renovación de la monarquía católica y de los privilegios de las instituciones salmantinas.

- Rechazo de la política y causa de los Austrias.

- Cambios en el ceremonial. Por un lado hay un cierto disloque coyuntural al adquirir la celebración una excesiva representación militarista. Al margen de esto, hay una profundización en la ruptura, iniciada en 1700 con las honras por Carlos II, con la fiesta del siglo anterior. Habrá un mayor aminoramiento en la pompa y un recorte de la carga simbólica de la representación.

-----

(23) R. de la Flor, op.cit.

La transformación ritual era originada por las exigencias de la nueva dinastía, "más favorables a la aminoración del gasto y, en consecuencia, postuladoras, y ésa parece ser su finalidad última, de un nuevo sistema expresivo más moderado" (24). A las conveniencias de los nuevos tiempos se añadía un interés nada desdeñable por los asuntos de la corona francesa y, por lo tanto también, como ocurría en los círculos cortesanos, por el gusto francés.

De todos modos, obedeciendo a la mentalidad conservadora propia de las instituciones del Antiguo Régimen, los cambios en las ceremonias nunca fueron traumáticos y se realizaron sin olvidar la rica tradición, defendida a ultranza por los sectores más conservadores: "Estos manifiestan una fuerte dosis de reticencia, vigilantes de que no se desvirtúe, en ningún caso, el sentido primitivo que la fiesta tiene, como lugar donde se religa el pacto entre diversos estamentos de poder, y donde se revalida la imagen omnipotente del Rey" (25).

Pero no estaba justificado el cambio sólo por razones externas y de gusto; las modificaciones que la guerra produjo en la sociedad salmantina harán irrepetibles ceremonias que

-----  
(24) R. de la Flor, op.cit. Pág. 138.

(25) R. de la Flor, op.cit. Págs. 139-140.

encontraban su última explicación en el poder y situación social de sus organizadores. En este sentido y a partir de los años posteriores a 1707, hay que destacar la creciente importancia del municipio salmantino, el declive a todos los niveles del Estudio General (26), y, en consecuencia, la favorable situación en la que queda el cabildo catedralicio que, como veíamos al principio de la introducción, no sufre la penuria que ahoga a la universidad.

Este nuevo estilo ceremonial tendrá su continuidad en la visita de Felipe V a la ciudad (1710), en los funerales por su padre, el delfín de Francia (1712), y en los de María Luisa Gabriela de Saboya (1714), por citar algunas de las ceremonias más importantes. Las honras por la primera esposa del monarca fueron, en opinión de R. de la Flor, "en toda España de suma importancia, por cuanto es en ellas donde se marca el punto de inflexión de una tradición barroca, tanto en la construcción del concepto, como, y sobre todo, en la de la materialidad misma de los catafalcos y la arquitectura efímera. Las honras de 1714 significan el inicio de una alternativa para la fiesta, ya mucho más aligerada de la sobrecarga simbólica de la que había sido vehículo en la centuria pasada" (27).

-----

(26) Ver Simón Rey, Las facultades de artes y teología de la universidad de Salamanca en el s.XVIII. Salamanca, 1981. Págs. 15-33.

Esta situación de cambio, iniciada en 1700 y evidente en 1714, obliga a la universidad a redactar un manual de ceremonias que dé seguridad a su conducta como institución. Encargado por el claustro del 26 de octubre de 1719 a Dn. Bernardino Francos Valdés verá la luz manuscrito y con el título de Ceremonial Sagrado y Político de la Universidad de Salamanca (28). En el Ceremonial "queda constatado el final de las representaciones al viejo estilo y la apertura de un momento nuevo, que trata de ajustarse a una nueva tradicionalidad, que data, en todo caso, de 1700" (29).

Las circunstancias de 1724 con la abdicación de Felipe V en su hijo Luis, la muerte de éste y la nueva coronación del padre, hacen difícil la estabilidad del país. Las instituciones salmantinas no perderán la ocasión para mostrar, mediante el aparato festivo, su fidelidad a la corona, especialmente en los lutos por el príncipe. Intentarán, para ello, resucitar el antiguo ceremonial, volviendo a su esplendor barroco. Aspiración imposible por la contradicción que supuso la contención, de signo ilustrado, de algunos elementos de la ceremonia.

-----  
(27) R. de la Flor. Págs. 154-155.

(28) Ms. 334 del AUS.

(29) R. de la Flor. Pág. 168.

Además, la nostalgia barroca es criticada desde la Compañía de Jesús; con el tono jocoso propio de la crítica ilustrada, escribirá en esa ocasión Luis de Losada su "Oración fúnebre". Tres años más tarde, junto con el P. Isla, se publicaría "La juventud triunfante" en la que ridiculizaban las fiestas que la propia Compañía celebró por la canonización de San Estanislao de Kotska y San Luis Gonzaga.

La consagración de la catedral nueva en el verano de 1733 es también un hito en la historia festiva de la ciudad. La crónica del mes largo de fiesta fue recogido en varias relaciones; de todas ellas, las Glorias Sagradas, Aplausos Festivos y Elogios Poéticos a la perfección del hermoso Magnífico Templo de la Santa Iglesia Cathedral de Salamanca. Salamanca, 1736, de Calamón de la Mata, es la que mayor y más rica información aporta de lo acontecido. Los actos de la consagración fueron otro intento eufórico por recuperar el fastuoso pasado barroco. En ellos y a través del texto citado, se presenta al cabildo salmantino, encarnado en su nueva y majestuosa fábrica, como una institución fuertemente vinculada a la monarquía y elevándose, como su torre, por encima de la universidad, las comunidades religiosas e incluso otras catedrales del reino. No parece atemorizarse ante la crítica ilustrada porque, como apunta R. de la Flor, mediante el texto de Calamón de la Mata se pretende "desarticular la crítica, de

carácter novator, ilustrado, que en esos tiempos, 1733, está comenzando a erosionar las manifestaciones festivas de la época anterior, pero, también, la misma plástica" (30).

Las corrientes ilustradas, por las fechas del fallecimiento de Felipe V (1746), parecen haber dado fin al ceremonial barroco salmantino. De nuevo se intentará recuperar el pasado en las ceremonias organizadas por la universidad y el colegio de la Compañía; pero los círculos ilustrados salmantinos, especialmente el universitario, con su interés por el desmantelamiento o, como mínimo, la reducción del aparato ceremonial, lo impedirán.

Desde 1746 las celebraciones por miembros de la casa real parece que fueron mínimas. Por otro lado, el decreto de Fernando VI (1752) suprimiendo la pompa de grados del ceremonial académico universitario (31), significaría la sanción oficial en contra de una tradición festiva que era parte del espíritu de Salamanca.

-----  
(30) R.de la Flor. Pág. 113.

(31) Simón Rey, op.cit. Págs. 148-150.

- EL ESTUDIO DE TRES CAPILLAS SALMANTINAS COMO FORMA DE APROXIMACION A LA PRACTICA MUSICAL EN SALAMANCA DURANTE EL PERIODO 1700-50.

Partiendo de la base de que la Salamanca de la primera mitad del siglo dieciocho era una ciudad de carácter fuertemente estamental, donde las instituciones principales eran las encargadas de proporcionar a la vida pública salmantina de principios reguladores en lo religioso, político y cultural. Teniendo presente además, como hemos visto en la introducción, que a través de las ceremonias festivas se producía gran parte de la transmisión de dichos fundamentos, constituyéndose de este modo en fiel reflejo del marco social y sus evoluciones, es lógico pensar que las distintas manifestaciones artísticas que en ellas confluían, adquirieran una relevancia sobresaliente debido a la función que les era encomendada.

Por este motivo, cualquier acercamiento a la práctica musical desarrollada en Salamanca en aquella época, pasa por el análisis y estudio de la participación de la música en el aparato ceremonial y festivo.

Como hemos visto y ampliaremos más adelante, las capillas de música eran las principales agrupaciones en cuanto a la ejecución musical en las fiestas barrocas. Evidentemente, también participaban en ellas otros grupos y tipos de música,



pero lo que la documentación nos indica es que su papel era de menor importancia o, cuando menos, de carácter más puntual y distinto significado.

En consecuencia, nos propusimos como objetivo el estudio de las principales capillas salmantinas durante la primera mitad del s. XVIII. Pensábamos que al hacerlo desvelaríamos las claves de una parte muy importante de la práctica musical de la Salamanca de la primera mitad del setecientos. Además, las conclusiones podían ser interesantes habida cuenta de la relevancia de esta ciudad y sus manifestaciones festivas en la España del barroco.

Demostrada por los investigadores que hemos citado la complejidad de las manifestaciones festivas de la vida social salmantina, nos parecía que definiciones como la dada por Nasarre describían sólo parcialmente la realidad de una institución musical que sospechábamos más compleja. Pensábamos que eran muchos los aspectos que se debían analizar para dar una imagen aproximada de lo que en realidad fueron las tres capillas musicales salmantinas y su ámbito de actividad.

Lo primero que tendríamos que ver era la creación, desaparición y evolución de cada una de ellas, o, dicho de otro modo, confeccionar su historia. También, delimitar su estructura: oficios, plantillas, voces, instrumentos. Descubrir

cuáles eran sus funciones, su organización económica y las conexiones con la institución que las financiaba, así como las condiciones sociales y laborales de sus miembros. Y si queríamos conocer su práctica musical, habría que saber qué obras se interpretaban y analizar su lenguaje y estilo musical.

Hecho esto, estaríamos en condiciones de formular una serie de preguntas:

- 1) Había conexiones entre las capillas salmantinas que justificasen la idea de una práctica musical común?
- 2) Qué evolución experimentó la práctica musical de las capillas salmantinas durante el periodo 1700-50 en cuanto a obras interpretadas y lenguaje y estilo de las mismas?
- 3) En qué medida estaba condicionada la creación, desaparición y dimensiones de las capillas por la situación económica, social y cultural de las instituciones que las financiaban?
- 4) Qué relación existía entre la práctica musical de las capillas musicales y el sistema de valores sociales y culturales ostentado por las instituciones?

## 1. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (1700-50).

### 1.1. Historia.

En 1700 la universidad de Salamanca no contaba con una capilla musical estable. Empleaba, cuando los necesitaba, músicos de la capilla de la iglesia de San Martín que podían ser reforzados por otros de fuera de la ciudad. En esas fechas no asistían los músicos de la capilla de la catedral debido a desavenencias entre las dos instituciones:

"Acordose que respecto de que la ciudad el martes primero de diziembre levanta pendones o estandartes por el Sr. Rey Don Phelipe quinto, es razón que la Univd. corresponda a su obligación y vasallaje y correspondencia a la ciudad; y se acordó que se toque el relox cuando lo hiziere la ciudad, sea asueto el día de la función, se pongan achas en las casas de la plaza la noche de los fuegos, se cuelgue el día de levantamiento de estandartes, y de esto se cuide el Sr. primicerio, a quien se le dió comisión.

Los Sres. comisarios de música dijeron aver echo diligencia para traer a la función de las honrras reales la música de la Catedral de esta ciudad y an allado ynconvenientes en poderlo conseguir por poder resultar la prosecución contra el decoro y lustre de la universidad, y así que la junta acuerde lo más conveniente. Votose y se acordó no se prosiga ni able en solicitar la música de la catedral, ni se busque fuera por el corto tiempo y grande gasto si no es que los Músicos que asisten a las funciones de la Universidad traigan de fuera quatro o seis voces de Zamora u otras partes, que lees capitulen tratten y ajusten el coste que a de tener todo sin particular dependencia de la junta, y que sean a satisfazión de el Rmo.P.M°. Novoa a quien se le dió comisión para ello".

[AUS 169. LC 1700-01. Fols, 10v-11r].

En noviembre de 1704, la universidad, por consejo de su primicerio el Dr. Samaniego y, "atendiendo al mayor decoro de la universidad" y "a lo indecoroso de la música de San Martín", decide proponer al cabildo contratar para sus fiestas, como en otro tiempo lo hacía, a la mitad de su capilla de música. La media capilla se sumaría a los músicos de San Martín. El cabildo aceptó la propuesta, firmándose un acuerdo al efecto (1).

Según este convenio, la universidad daría a cada músico de la catedral lo mismo que a los de San Martín: una propina por cada función, igual que la de los graduados.

"El primicerio dijo que [de] la música de la Cathedral, media capilla por no hacer falta a su comunidad, y a la Univd. desea servirla sin hacer falta alguna, y así que respecto de lo indecoroso de la música de Sn. Martín que oí asiste a las fiestas de la Univd., se sirva tomar providencia en materia tan de su autoridad. Y votado, acordó el Claustro que viniendo la música de la Catedral por el mismo precio y costa que oí viene la de Sn. Martín, asista la dicha media capilla de la Catedral a las fiestas y honrras que hiciese la Univd. en su capilla, obligándose con escriptura para la precisa y puntual asistencia, procurando se elixan buenas voces, que la Univd. nunca espere, y que si faltase algún músico sea multado en la porción que le tocava de la fiesta, y que la escriptura corra a disposición del Sr. primicerio. Algunos Sres. dixeron que aunque se les diese algo más a los músicos de la Catedral, era mexor por algo más, que la música de San Martín por menos".

[AUS 833. LCP 1653-1752. Fol 168v]

-----  
(1) No hemos encontrado este documento entre las fuentes consultadas.

A partir de 1705, la media capilla de música de la catedral ya estaba presente en los actos de la universidad (2).

En noviembre de 1720 la universidad rompió sus relaciones con la capilla de música y la despidió de la asistencia a sus funciones. La causa de tal decisión parece que estuvo en que los músicos se habían presentado en una función de rogativa con "las peores voces, un indecoroso villanzico", pocos racioneros y además queriendo éstos llevarse las propinas como si hubiesen asistido todos, y al no dárselas el primicerio, se habían dado por despedidos.(3)

Por esto, y la proximidad de otras fiestas, el primicerio, Dn. Bernardino Santos, propone que la universidad forme capilla de música propia para evitar así "las esperas y faltas" de los músicos de fuera en las fiestas universitarias (3).

El claustro de la universidad decidió despedir a los músicos de la catedral y dar comisión al primicerio para iniciar las gestiones necesarias para formar la capilla de música, que llevaría el nombre de la universidad y sería financiada con lo que se gastaba en el presente en la música de las funciones y con el salario que se daba a los que asistían de la iglesia de

-----  
(2) AUS 174, fols 4rv,5v-6r,11v-12rv,46rv.

(3) AUS 833, fols 199v-200v.

San Martín; sería regida, si fuera de su obligación, por el catedrático de música. También se encarga al primicerio que, hasta que estuviera formada, propusiese al convento de San Francisco oficiasen las fiestas de la universidad (3).

La creación de la capilla coincidía con el giro que la universidad estaba dando en el planteamiento de su ceremonial (4). La nueva situación, sancionada por el Ceremonial Sagrado y Político de Francos Valdés, suponía un desmantelamiento del desarrollado en la universidad hasta 1700. Las celebraciones se reducirían en su intensidad, serían simplificadas, concentradas en el ámbito universitario, renunciando a su expansión por la ciudad, selectivas y elitistas, convirtiéndose la capilla de San Jerónimo en el marco ideal para realizarlas (5), naciendo la capilla de música como un elemento más de los asignados para la celebración de los actos del templo universitario (6).

Estos cambios eran consecuencia también de las diferencias y enfrentamientos entre la universidad y otras instituciones

-----

(4) Ver en la introducción el apartado titulado: Siglo XVIII, cambios en el ceremonial barroco salmantino.

(5) Ver R. de la Flor, op. cit. Págs. 168-171.

(6) Méndez Sanz, La universidad salmantina de la ilustración Salamanca, 1990. Pág. 61 : "La principal partida de gasto [de la capilla de San Jerónimo] era el pago de los músicos que amenizaban o daban solemnidad a las ceremonias que tenían lugar en su seno".

salmantinas. Concretamente, la creación de la capilla de música es un reflejo de los choques con el cabildo.

El día primero de febrero de 1721 se informa al claustro de las primeras gestiones para la formación de la capilla, según lo cual, asistiría a las funciones de la iglesia de San Martín y de la universidad, respetando ambas instituciones los siguientes compromisos (7):

- San Martín aportaría las rentas destinadas al mantenimiento de su capilla de música (8).

- La parroquia, representada con uno o más diputados, formaría con la universidad una comisión para recibir o despedir músicos. En ella estaría presente el catedrático de música con capacidad de veto.

- Los músicos de la capilla deberían asistir obligatoriamente a los actos institucionales de carácter ordinario. Recibirían a cambio un salario, sin propinas. Fuera de dichos actos ordinarios, recibirían por su trabajo las propinas de estilo (9).

-----  
(7) Estatuto de formación de la capilla de música de la universidad. AUS 188, fols 27r-30r.

(8) Ver la organización económica de la capilla de San Martín.

(9) Que, en este caso, eran: "El estipendio que recibían los

- El coste de la capilla se repartiría entre las dos instituciones fundadoras, distinguiendo siempre las cantidades aportadas por cada una de ellas.

- Los días en que hubiera coincidencia de actos, los músicos irían primero a la universidad y después a San Martín.

- Composición de la capilla musical. Debería ser:

- cuatro cantores.
- un organista.
- un violón.
- un bajón que toque también bajoncillo y chirimía.

Se aprueba todo el estatuto de formación de la música y el día 6 de ese mismo mes y año, en lo tocante a las plazas de cantores, se acuerda sean músicos sacerdotes los que las ocupen, quedando al cargo también de las capellanías asociadas a dichas plazas de voz. En consecuencia, se decide despedir a los capellanes que las estaban ocupando y poner edictos en Salamanca y fuera de ella para su provisión.

"Leída la zédula, el Sr. Dr. Bernardo Santos dijo que al Sr. primicerio y a su merced, como comisarios para solicitar una música decente para el servicio de la Univd., habían discurrido diferentes medios que constaban

-----  
(cont) claustrales por asistir a los actos de la universidad". Torres Villarroel, Vida. Ed. de 1984. Pág. 101. Citado por Méndez Sanz en La universidad salmantina de la ilustración. Salamanca, 1990.



de los memoriales y tratados insertos en el Claustro antezedente, en el qual se havían aprobado todos excepto el de la agregación de las capellanías de la Univd. para músicos sacerdotes por averse dicho era contra estatuto, y que el mudarle, alterarle o dispensarle o hazerle de nuevo, tocava a este Claustro con la solebnidad que prevenía la bulla de la Santidad de Paulo 3º, que no hallavan otro medio que pagarlo los cathedráticos o gravarse el arca, que la Univ. acordase lo que fuese servida.

Y habiéndose votado, los Sres. P. Mº. Zid, Dr. Argüelles, Mº.Miranda, Mº.Sandoval y Dn. Julián Gómez, consiliario, dijeron no veían en que se dispensase el estatuto por no discurrir particular utilidad para la Univ., mayormente siendo los capellanes que oy hay muy puntuales, no haber cumplido, et ad nutum pocos seguros y existentes los músicos, de quienes se puede esperar muchas faltas.

Todo lo restante del claustro y los votos que fueron de la Univd., que se aplicaron a la mayor parte, que hicieron número de mucho más que tres partes del claustro, acordaron de dispensar el estatuto 52, tocante a capellanes, en virtud de la bula de Paulo III, para que las quatro capellanías que la Univd. tiene las puedan regentar y servir quatro músicos sacerdotes de la nueva capilla [de música], siendo nombrados ad nutum as nobile y multados en las faltas en dezir las misas a las horas de su destino y sitio; y que los Sres. comisarios nombrados para este efecto manden poner edictos dentro y fuera de esta ciudad, y que hagan las escripturas y vínculos necesarios para perfeccionar esta matteria, y se les dio comisión en toda forma".

[AUS 188. Fols 31r-32r].

No obstante, en noviembre de 1721 los comisarios de música reconocen tener dificultades para formar la capilla debido a que no contestaban músicos a las convocatorias de provisión de plazas. Los que lo hacían, como era el caso de los de Ciudad Rodrigo, pedían más salario y que corriera la universidad con los gastos de examen. Cosa que, por el momento, la universidad

no estaba dispuesta a hacer (10).

Hay miembros del claustro que piensan que, ante estos problemas, la solución más apropiada sería volver a contar con la capilla de la catedral pero controlando a los músicos a través del cabildo (10).

Se decide en claustro se dé plazo hasta la Pascua del año de 1722 para formar la capilla, escribiendo con este fin a los maestros de otros lugares para que colaboren en la provisión de las vacantes; se acuerda, además, no aumentar el capital asignado en el primer estatuto, ni proveer de nuevo las cuatro plazas de cantores capellanes dejando en ellas a los que las estaban ocupando en ese momento (10).

La capilla de música es mencionada por primera vez en el claustro del 25 de junio de 1722:

"El Dr.Dn.Andrés Portal dijo que al Sr. primicerio y a su merced, había dado la Univd. comisión y mandado solicitasen una música dezente para que asistiesen a las funciones que se zelebran en la Real Capilla de Sn. Gerónimo y onrras de difuntos. Que lo habían ejecutado, cumpliendo con su primera obligación, consiguiendo, aunque a costa de muchas dificultades y embarazos háridos o de utilidad propia o de mala voluntad, la que oy ay, que habrá experimentado la Univd. en estas últimas próximas fiestas."

[AUS 189. LC 1721-22. Fols 34v-35v].

-----  
(10) AUS 188, fols 142r-143v.

Tenemos constancia de ella a partir de ese año y hasta 1750 en los LCU, donde aparece claramente el concepto: "músicos" o "música" o "capilla de música de la universidad".

La configuración final no es exactamente como se propuso en el estatuto de formación. Se ha aumentado la plantilla con un violín, y el coste anual del conjunto se ha incrementado: 10.300 rs. vellón frente a los 7.849 presupuestados en un principio.

Los miembros de la capilla de música, a primeros de marzo de 1738, dan cuenta a la universidad de que la parroquia de San Martín no cumplía lo pactado con ella al no avisarles para algunas fiestas que eran de obligada adjudicación según el estatuto de formación, dándoselas, en cambio, a la capilla de la catedral. Por ello, piden permiso para retirarse del servicio de San Martín.

"Luego se leyó una petición de los músicos de la Universidad en que la representaban cómo en la parrochia de Sn. Martín no se les atendía con lo arreglado y estipulado, faltando a la concordia y buena correspondencia que ha avido siempre de parte de los músicos, y que dha. parrochia, contra el crédito de la Música, no correspondían a lo pactado entre los Sres. Comisarios de Univd. y los de la referida iglesia, negándoles en muchas ocasiones las fiestas que por obligación les devían dar, y concediéndolas a la música de la Catedral; por lo qual suplicaban a la Univd. su permiso y lizencia para retirarse de la parrochia, discurriendo al mismo tiempo algún alibio para la música en falta de los 3.600 rs. con que les contribuía Sn. Martín., y de no aver medio para este alibio que solicitaban, servirían a la

Univd. con lo que ésta les tiene señalado aunque perciesen."

[AUS 205. LC 1737-38. Fol 22rv].

Unos días más tarde, en el claustro del 27 de marzo, se informa a la universidad que los músicos, por su cuenta, ya se habían despedido del servicio en San Martín, que los contratos y primeros escritos del acuerdo entre las dos instituciones no aparecían, y que los comisarios de música de la parroquia habían llegado a la Udad. con intención de despedir a los músicos (11).

La universidad ratifica la exención de los músicos de servir en la parroquia, pide se haga una nueva escritura que refleje la nueva situación y que se dé cuenta de todo lo ocurrido a los comisarios de San Martín (11).

El día primero de abril de 1738 se reunieron los comisarios de las dos instituciones en la sala de pleitos de la universidad ante la presencia del notario episcopal, D. José Blanco. Este expuso que los comisarios de San Martín, por haberse despedido los músicos de su servicio, pedían al obispo de Salamanca, D. José Sancho Granado, licencia para anular el acuerdo de música entre su parroquia y la universidad. El obispo les había contestado que dicho acuerdo se rompería siempre que la universidad consintiera en ello. Oído esto, ambas partes,

-----  
(11) AUS 205, fol 22 rv-25v.

dudando de la existencia real del primer contrato, convinieron en anularlo apareciese o no la escritura, y así lo manifestaron ante el notario (12).

Anulado pública y legalmente el acuerdo entre las dos instituciones, la universidad, a partir de abril de 1738, financiará, ella sola, una capilla de música para su servicio.

Vemos también aquí cómo la historia de las capillas es el reflejo de las numerosas tensiones existentes entre las instituciones por mantener y conseguir posiciones de dominio en el ámbito público; tensiones expresadas las más de las veces en fricciones en la organización de los actos protocolarios, como en definitiva son las continuas entradas y salidas, agrupamientos y reagrupamientos de las capillas de música.

-----  
(12) AUS 205, fol 26 rv.

1.2. Estructura: empleos, plantillas, voces e instrumentos, provisión de plazas y nómina.

- EMPLEOS:

Maestro de capilla: en la plantilla de la capilla universitaria no había, para este empleo, una plaza como las que ocupaban el resto de los músicos. El catedrático de música ejercía, también, como maestro de la capilla:

"Asímesmo, dicho Sr. primizerio dijo que el Sr.Mº. de capilla presente pretende que por hechar el compás en el coro, así en fiestas como en honrras, a más de la propina que perzibe por su grado, se le dé otra igual por esta ocupación. Que ha visto los estatutos que hablan sobre esto y se leieron, que la Univd. determine lo que dho. Sr. deve ejecutar. Mandose salir del claustro a dicho Sr. Mº. como interesado, quien lo executó. Y votado sobre el asunto, se acordó que los Sres. comisarios de música traten con el Sr. Mº. de capilla lo que deve hacer y ejecutar por su ejercicio, y tratado y conferido, buelva a Claustro para determinar lo más combeniente."

[AUS 189. LC 1721-22. Fol 36v].

En caso de no poder el catedrático, se encargaba de ello el músico más antiguo de la formación:

"[...]Asímismo se acordó que el más antiguo músico de la capilla que es Dn. Gaspar Villalobos eche el compás en las fiestas y honrras en la Real Capilla de San Gerónimo y se le dé por ello la propina que se acostumbra a dar por echar el compás."

[AUS 916, Fol 53r].

No había plaza porque no había una dotación económica asignada a este puesto. Tanto el catedrático como el músico que desempeñase este empleo cobraban un sueldo por sus primeras ocupaciones y una propina adicional por regir la música (1).

La función principal del maestro era dirigir el conjunto, pero no sólo técnicamente sino ejerciendo, además, una autoridad disciplinaria sobre los músicos.

"Asímesmo acordaron los dichos señores que todos los músicos de la capilla obedezcan al maestro como a su cabeza, y que ninguno pueda salir de Salamanca sin licencia de todos los tres señores comisarios de dicha música, así lo decretaron y mandaron los expresados señores, de que doy fe".

[AUS 916, fol 56v]

La actividad de dirección, en el sentido técnico de la palabra, es mencionada en los documentos como "regir o gobernar la música" (2) o "echar el compás".

Otra de las funciones del maestro, cuando lo era el catedrático de música, era la de enseñar "música", es decir canto llano y de órgano principalmente, a los mozos de coro de la capilla:

[...] "Juntos los dichos señores trataron y confirieron sobre el aprovechamiento de Francisco Alonso en la música,

---

(1) AUS 190, fols 10v-11r.

(2) AUS 916, fol 54r.

y pedir se le conzediese la otra media parte en las fiestas, y enterados los dichos señores por el dicho señor maestro Yanguas el haber aprovechado, acordaron se le dé de modo que componga en ellas parte entera, con la obligación de asistir en casa de dicho señor maestro Yanguas a aprender dicha música para la mayor perfección y aprovechamiento suyo."

[AUS 916, fol 57v]

**Músicos:** componen, junto con los mozos de coro, el cuerpo de la capilla de música. Los había de dos tipos: de voz y de instrumento, aunque hay ocasiones en las que un músico de voz también toca instrumentos (3), y viceversa (4). La designación de músico se emplea para los dos tipos. También se les llama "ministros de música de voz o de instrumentos" (5).

Entre los músicos, dos puestos son de particular importancia. El primero de ellos, el de arpista/organista; es el segundo en categoría después del maestro; de hecho ejerce como sustituto del catedrático de música cuando éste se jubila (6), no pudiendo, sin embargo, sustituirle en la dirección de la capilla porque al ser arpista y organista "no podía compasear" (7). Para la sustitución en la dirección estaba el músico más antiguo de la plantilla, que ocupaba el tercer puesto en cuanto

-----  
(3) AUS 189, fol 69v-70r.

(4) AUS 916, fol 57r.

(5) AUS 213, fols 16r-17r.

(6) AUS 916, fol 52v. Juan de Aragüés como sustituto de Antonio Yanguas en la cátedra de música.

(7) AUS 916, fol 52v.



a categoría, después del arpista/organista (8).

Los músicos de voz de la capilla de la universidad adquirirían, junto con su plaza de músico y si eran clérigos, una capellanía con obligación de misas por las que recibían una limosna diaria adicional (9).

Los músicos de instrumento tenían también la obligación de enseñar a los mozos de coro la técnica de los mismos (10). También eran sus tutores (11).

En la nómina de la universidad encontramos una familia, los Alarcón, que parecen dedicarse por tradición al oficio de músicos.

Mozos de coro: también se les llama muchachos de coro. Aparecen mencionados por primera vez en la plantilla de 1723-24. Eran aprendices del oficio de músico:

"En esta Junta se recibió por músico de trompa y clarín a Manuel Alarcón con la obligación de enseñar a tocar la trompa a Francisco Alonso Hernández, mozo del coro, con salario por aora en cada un año de treientos y treinta reales vellón y que se libran a favor de Don Joseph Alarcón, su padre, ciento y cincuenta reales vellón

-----  
(8) AUS 916, fol 52v. Gaspar de Villalobos sustituye a Antonio Yanguas en la dirección de la música.

(9) AUS 188, 31r-32r.

(10) AUS 916, fols 50r, 56r.

(11) AUS 1413, fol 37rv.

para comprar un clarín con que pueda adiestrarse su hijo y se feneció la Junta, firmándola los señores comisarios, de que doy fe".

[AUS 916, fol 50r]

Los mozos realizaban, además, tareas de auxilio de altar y mantenimiento de las capillas.

Su formación musical corría a cargo de los músicos de la capilla y del propio maestro, quien en última instancia supervisaba los progresos que hacían e informaba de ello al claustro. Cuando el mozo de coro alcanzaba habilidad y conocimientos suficientes para su empleo como músico, la universidad, previo informe del maestro de capilla y a través de la junta de música, lo nombraba como tal y con todos los derechos y obligaciones (12). Había mozos de coro que abandonaban voluntaria o involuntariamente la capilla sin llegar a músicos (13).

Compositores; la labor de composición de obras musicales era fundamental para la capilla pues la dotaba de un repertorio propio.

En las capillas musicales de esta época lo habitual era

-----  
(12) AUS 916, fols 54v-55r.

(13) AUS 916, fol 58rv.

que el maestro fuera el principal compositor, siendo esta actividad, junto con la de dirigir y enseñar, la base de su oficio.

En la capilla de la universidad de Salamanca, desde su formación en 1721 y hasta 1741, el maestro fue Antonio Yanguas. Sin embargo en los fondos musicales que se conservan de dicha capilla no hay ninguna obra firmada por él. En ellos sólo aparecen obras a partir de 1735. Las anteriores a esta fecha, si la capilla de la universidad empezó a funcionar en 1722, lógicamente debieron perderse o no llegarse a archivar por algún motivo. Podría pensarse a primera vista que las obras que Yanguas escribió para la universidad como maestro de capilla fueron anteriores a 1735 y por lo tanto se perdieron. Sin embargo, en los fondos musicales de la capilla musical de la catedral de Salamanca se conservan más de 40 obras de Yanguas con fecha posterior a 1734, la más moderna es de 1748. Evidentemente, si Yanguas compuso para la capilla de la universidad, compondría alguna obra después de 1735 y antes de dejar los puestos de catedrático y maestro de capilla de la universidad (14) ya que hay pruebas de que en esas fechas estaba en activo como compositor en la catedral.

Al no haber ninguna obra en los fondos de la universidad,

-----  
(14) 21-I-1741; AUS 916, fol 52rv.

puede pensarse que el maestro de la capilla universitaria no tenía obligación de componer; de hecho no hay ninguna mención en los documentos en los que se obligue al maestro de capilla a ejercer esta función. También podría ser que cuando el maestro de capilla de la universidad, que normalmente también lo era en la catedral, interpretaba alguna de sus obras, la aportaba del repertorio de la catedral.

De estas dos hipótesis nos inclinamos por la primera por los siguientes motivos: en primer lugar, no hay ninguna mención en los documentos sobre la obligación de componer música por parte del maestro de capilla de la universidad; segundo, si el maestro de capilla ejerciera esta función, sería muy probable que en alguna ocasión los documentos lo hubieran reflejado con ocasión de alguna licencia para componer, alguna obra que se mencionase, o petición o concesión de ayuda con este fin, etc; tercero, si el maestro compusiera para la universidad, alguna obra suya posterior a 1735 se habría conservado en el patrimonio musical universitario; y por último, en el AUS 197, fols 63r-64r hay una mención de Francisco Alfayate, organista y arpista de la capilla, con la obligación de componer:

"Luego se leió un Memorial de Dn. Fco. Alfaiate, organista, arpista y compositor de la música de la Univd. en que la representaba estarla sirviendo ocho años, y en este tiempo aver afinado el órgano, lo que no era de su obligación [...]"

Según esto, posiblemente, Antonio Yanguas, maestro de capilla de la universidad, no ejerció allí como compositor de oficio; esta función la ejercía en su puesto simultáneo de maestro de capilla de la catedral.

Si bien los maestros de capilla eran los compositores más importantes de la misma, aunque no fuera el caso de la capilla universitaria, no eran, sin embargo, los únicos. Normalmente, los ejecutantes del continuo o los violinistas solían componer también para las capillas en las que tocaban.

De estos compositores, que tenían como primera actividad la de ser instrumentistas de la capilla, hay dos en la universidad: Juan Antonio de Aragüés y Francisco Alfayate.

Sabemos que Juan Antonio Aragüés fue compositor para la capilla de la universidad porque se conservan en sus fondos musicales 24 obras fechadas entre 1735 y 1750 (15). Aragüés fue arpista/organista de la capilla desde, posiblemente, el curso 1734-35 o 35-36. La primera referencia exacta que tenemos en este sentido es de 1738 (16). Desde enero de 1741 es sustituto de Yanguas en la cátedra de música (17). En ningún momento se le

-----  
(15) Hay también obras posteriores a 1750 pero no las consideramos por estar fuera de los límites de este trabajo.

(16) AUS 916, fol IIIr.

(17) AUS 916, fol 53r.

nombra como compositor, ni como obligación ni como referencia, pero sus obras están en los fondos de la universidad.

De Francisco Alfayate sabemos que fue, posiblemente, el primer arpista/organista de la capilla de la universidad pues tenemos referencias de él desempeñando este puesto en 1723 y 24 (18). Es mencionado en noviembre de 1730 como contratado para la capilla de música de la universidad con obligación de ser "organista, arpista y compositor" (19); en este mismo documento, el propio Alfayate dice haber servido a la universidad desde hacía ocho años. Los últimos datos que se tienen de él es como inquilino de una casa de la universidad durante el curso 1733-34 (20). Si admitimos la hipótesis de que las obras musicales de los fondos de la capilla universitaria anteriores a 1735 se perdieron, la prueba que tenemos de que Alfayate fuera compositor de la capilla de música desde la formación de ésta y hasta 1735 es la mención, arriba transcrita, de los fols 63r-64r del AUS 197.

El hecho de que fueran los dos organistas/arpistas que hubo en plantilla desde 1722 a 1750 los principales compositores, y la mencionada obligación de organista, arpista y

-----  
(18) AUS 190, fol 10v-11r.

(19) AUS 197, fols 63r- 64r.

(20) AUS 197, fol 7r-8v.

compositor, nos hace pensar que eran quienes ocupaban la plaza de organista/arpista los que prioritariamente ejercían la labor de componer para la capilla de música de la universidad (21).

En los fondos de las capillas de música se conservan normalmente, además, obras de compositores que no pertenecieron a sus plantillas. Eran, simplemente, adquisiciones o encargos hechos con algún fin. En el periodo que estudiamos, en la capilla musical de la universidad también se recurre a estos compositores de fuera: es el caso de Juan Mir y LLusá (22), del cual no se tiene noticia de que perteneciese a la capilla de la universidad, a pesar de las 14 obras fechadas entre 1736 y 1749 que se conservan de él en los fondos de su capilla; y Matías Menéndez, arpista de la catedral de Salamanca, del que tampoco se tiene noticia de que fuera músico de la universidad, conservándose de él 3 obras con fecha de 1744 (23).

Archivero: llamaremos así a la persona o personas encargadas de las partituras, de su custodia y reparto durante las funciones. La universidad tampoco tenía en su plantilla de

-----  
(21) Francisco Alfayate, mencionado, no sabemos con cuantas obras, y J.A.Aragüés con 24 composiciones entre 1735 y 1750.

(22) En 1734 era músico residente en Madrid. Martín Moreno, op. cit. Pág. 100.

(23) Entra el 10-VII-1741, como arpista, en la capilla de la catedral de Salamanca.

música a alguien que se ocupase exclusivamente de este oficio. Este cometido lo encargaba a un músico, normalmente el organista/arpista, que percibía una cantidad extraordinaria por ello:

"[...] Y que aunque oy la Univd. tenía asalariado y ajustado a persona que diese todos los papeles necesarios para las funciones que se ofreciesen, que es Dn. Fco. Alfaiate, arpista y organista de la dicha Univd.[...]" (24).

Afinador de órganos: tampoco contaba la universidad, contra la costumbre en otras capillas, con un empleado con este oficio exclusivamente. Lo hacía alguien de la capilla, habitualmente el organista, a pesar de que, como el propio Yanguas expresó en una ocasión, "no todos [los organistas] tienen el oído que requiere este ministerio de afinar" (25). El encargado de este cometido fue también Francisco Alfayate, que hasta diciembre de 1730 no recibió remuneración alguna por este trabajo.

Nos quedaría por ver un oficio que casi nunca formaba parte de las plantillas de las capillas musicales pero estaba muy relacionado con ellas: se trata del organero o constructor de órganos. La universidad de Salamanca contrató en 1709, para la fabricación del nuevo órgano de la real capilla de San

-----  
(24) AUS 190, fol 10v-11r.

(25) AUS 197, fol 63r.



Jerónimo, los servicios del maestro Pedro Liborna de Echevarría, junto con un oficial y un aprendiz; la caja fue artificio de Pedro Gamboa, arquitecto, pintor y escultor, que trabajó, entre otras obras, en la del Colegio de Calatrava de Salamanca (26).

Las funciones propias de cada oficio eran ejecutadas por otros empleados sólo en situaciones excepcionales, no habiendo nunca obligación de ejercer funciones de un oficio de inferior categoría; esto, si se hacía, era siempre de manera voluntaria (27).

-----  
(26) AUS 1612, fols 283v-289v.

(27) AUS 197, fol 63r: Francisco Alfayate afinador de órgano sin ser su obligación. AUS 190, fols 10v-11r: Antonio Yanguas reparte voluntariamente las partituras durante las ausencias del archivero.

- PLANTILLAS:

1700-21: la universidad no tenía capilla de música propia. No hay datos sobre los músicos que asistían a sus funciones.

1721, febrero: se elabora el proyecto de formación de la capilla compartida por la universidad y la parroquia de San Martín. Plazas que debería tener:

- [maestro]: el catedrático de música de la universidad; en aquel momento Antonio Yanguas.

- 4 cantores: 1 tiple  
1 contralto  
1 tenor  
1 bajo

- 1 organista

- 1 arpista (Con obligación de repartir y cuidar las partituras).

- 1 violón

- 1 bajón (que ha de tocar también bajoncillo y chirimía). (28)

-----  
(28) AUS 188, fols 27r-30r.

1722, junio, 25: se presenta al claustro la primera formación de la capilla de música de la universidad. Los datos que nos ofrece el archivo universitario sobre su plantilla son muy imprecisos; "[...] está oy al uso compuesta de violón, violín y otros instrumentos[...]" (29). Sin embargo por el libro de bienes de la capilla de música de San Martín sabemos que se constituyó en torno a abril de 1722 y que estaba compuesta de la manera siguiente:

- organista: Fco. Alfayate.
- tiple: Fco. Díaz.
- tenor: Ignacio Fernández.
- tenor: Nicolás González.
- cantor: Fco. Billán Diego.
- cantor: Manuel Santos
- primer violín: Juan Corominas
- segundo violín: Fco. Corominas
- chirimía y bajón: Isidro de Coca
- bajón: Atilano Rodríguez.
- [maestro Antonio Yanguas].

-----  
(29) AUS 189, fols 34v-35v.

· 1723-24: tenemos la primera descripción detallada de la plantilla:

- [maestro: Antonio Yanguas]
- 4 voces: 1 tiple: Francisco Díez.  
2 tenores: Ignacio Fernández, presbítero.  
Nicolás González.
- 1 contralto: Gaspar de Villalobos.
- [1 organista/arpista]: Francisco Alfayate.
- 2 violines: Juan [Francisco] de Corominas. 1er. violín.  
Francisco de Corominas. 2º violín.
- 1 bajón: Atilano Rodríguez.
- 1 bajón y chirimía: Isidro de la Piedra y Coca.
- [2 mozos de coro]: Francisco Billán Diego.  
Juan de Rosales.

(30)

· 1726, agosto:

- [maestro]: Antonio Yanguas
- 4 voces: 1 tiple: Francisco Díez.  
2 tenores: Nicolás González.  
Joseph Alarcón, violón y arpa.
- 2 contraltos: Gaspar de Villalobos.  
Benito Abango.
- [1 organista/arpista]: Francisco Alfayate.

-----  
(30) AUS 99, folio único, suelto.

- 2 violines: Juan [Francisco] de Corominas. 1er. violín.  
Francisco de Corominas. 2º violín.
- 1 bajón: Atilano Rodríguez.
- 1 bajón y chirimía: Isidro de la Piedra y Coca.

(31)

Estas dos últimas plantillas coinciden con las que presenta San Martín en estas fechas. A partir de 1729 pudo haber alguna pequeña diferencia entre las dos formaciones, concretamente en las plazas de voz.

· 1738, julio: la capilla de música es asumida por completo por la universidad rompiéndose el acuerdo que existía para esta materia con la parroquia de San Martín. Plantilla:

- [maestro]: Antonio Yanguas
- 4 voces: 2 tenores: Nicolás González.  
Joseph Alarcón, violón y arpa.
- 2 contraltos: Gaspar de Villalobos.  
Benito Abango.
- [1 organista/arpista]: Juan de Aragüés.
- 2 violines: Manuel Piquer. 1er. violín.  
Manuel Fernández. 2º violín.
- 1 bajón: Jacinto Robleda.
- 1 chirimía: Juan Prieto.
- 3 mozos de coro (32)

-----  
(31) AUS 193, fol 69v-102r.

(32) AUS 916, fol 3r.

· 1740, abril:

- [maestro]: Antonio Yanguas
- 4 voces: 2 tenores: Nicolás González.  
Joseph Alarcón, violón y arpa.  
2 contraltos: Gaspar de Villalobos.  
Benito Abango.
- [1 organista/arpista]: Juan de Aragüés.
- 2 violines: Manuel Piquer. 1er. violín.  
Manuel Fernández. 2º violín.
- 1 bajón: Jacinto Robleda.
- 1 chirimía: Juan Prieto.
- 2 trompas y clarines: Manuel Alarcón; desde abril, Juan  
de Sotomayor, también oboe.  
Fco. Alonso Hernández.
- 3 mozos de coro

(33)

· 1745, mayo:

- [maestro]: Gaspar de Villalobos
- 4 voces: 2 tenores, Nicolás González.  
Joseph Alarcón, violón y arpa.  
2 contraltos, Gaspar de Villalobos.  
Benito Abango.

-----  
(33) AUS 916, fol 3r.

- [1 organista/arpista]: Juan de Aragüés.
- 2 violines: Manuel Piquer. 1er. violín.  
Manuel Fernández. 2º violín.
- 1 bajón: Jacinto Robleda.
- 1 chirimía: Juan Prieto.
- 3 mozos de coro

(34)

1750:

- [maestro]: Gaspar de Villalobos
- 4 voces: 2 tenores: Joseph Alarcón, violón y arpa.  
Antonio Bergara.
- 2 contraltos: Gaspar de Villalobos.  
Alonso Bayón.
- 1 vacante.
- [1 organista/arpista]: Juan de Aragüés.
- 2 violines: Manuel Piquer. 1er. violín.  
Manuel Fernández. 2º violín.
- 1 bajón: Jacinto Robleda.
- 1 chirimía: Juan Prieto.
- 3 mozos de coro: Manuel Joseph Cortés.  
Joseph Tomás Baquero  
Pedro Molina González  
1 vacante.

(35)

-----  
(34) AUS 916, fols 52rv-53r, 57v.

(35) AUS 916.

- LAS CHIRIMIAS Y EL GRUPO DE CLARINES, TROMPETAS Y ATABALES.

Paralelamente a la capilla de música existían dos grupos de instrumentistas que actuaban también en las ceremonias de la universidad. Son las chirimías y el grupo de clarín, trompetas y atabales.

El grupo de chirimías aparece citado varias veces en los documentos: Ms.334, fol 4r y AUS 181, 49v: fiestas de canonización de Pio V, octubre de 1713. AUS 194, fol 76r: fiestas canonización de San E. de Kotska y San L. Gonzaga, julio de 1727. Ms.334, Caps.6-17. Fols 19v-55r: nombramiento de rector y ceremonias de grados.

El grupo de clarín, trompetas y atabales aparece en las fuentes documentales constituido y nombrado de diferentes maneras:

- Clarín, trompetas y atabales: AUS 178, fol 38v y AUS 1614, fol 284r: recibimiento que hizo la Universidad al rey Felipe V en octubre de 1710 y pago de los músicos que asistieron al acto. AUS 194, fol 79r 79v: actuación y pago en la asistencia a las fiestas de canonización de San L. Gonzaga y San E. de Kotska.

- Dos clarines tocando alternadamente, trompetas y atabales: Ms.334, fol 4r y AUS 181, fol 49v: actuación y pago por la



asistencia a las fiestas de canonización de Pio V.

- Atabalero y clarín: Ms. 334, fols 20r, nombramiento de rector; fol 53r, grado de licenciado en todas las facultades.

- Atabalillos y clarín: Ms. 334, fol 28r, grado de doctor con pompa.

- Atabalero y trompeta: Ms. 334, fols 21r, nombramiento de rector; fol 47r, grado de licenciado en todas las facultades.

- Atabalillos y trompetas: Ms. 334, fol 27v, grado de doctor con pompa; fol 34 r, magisterio en teología con pompa; 47r, grado de licenciado en todas las facultades.

- Atabalillos y trompeta: Ms. 334, fol 28r, grado de doctor con pompa.

- Trompeta y atabales: Ms. 334, fol 28r y 30v, grado de doctor con pompa; 38r y 39r, repetición para el grado de licenciado en todas las facultades; 41r, graduados en teología que quieran graduarse en artes; 47r, grado de licenciado en todas las facultades.

- Atabales y trompetas: Ms. 334, fol 28r, grado de doctor con pompa; 34 bis, magisterio en teología con pompa.

De todas estas referencias se podrían extraer las conclusiones siguientes:

- Que en las funciones extraordinarias de gran importancia, como al parecer fueron las del recibimiento de Felipe V y las de canonización de los santos Gonzaga y Kotska, el grupo estaba formado por un clarín, trompetas y atabales, que tocaron en las procesiones realizadas de la universidad a los lugares correspondientes (casa de los Monroyes (Villar y Macías) y Colegio Real de la Compañía de Jesús, respectivamente). En las fiestas de canonización de Pio V intervinieron en la música instrumental que se tocó a la puerta de la universidad, en este caso intervinieron dos clarines "alternadamente", trompetas y atabales.

- Que en las ceremonias académicas habituales descritas en el Ms.334 posiblemente asistiese un número más reducido formado por clarín o trompeta y atabales, susceptible de ser reforzado por más músicos de estos instrumentos.

Los clarineros parece que eran considerados con una categoría profesional inferior a la de los músicos de la capilla, como se desprende de la siguiente cita documental:

"Cédula. Dn. Vizente Blanco del Castillo, bedel, llamará a claustro de primizerio para mañana a las diez de la mañana, para oír una proposición mía sobre admitir en compañía de la música de la Univd. en su coro y funciones de ella a Manuel Catalfo, clarín diestro en la música. Día

viernes veinte y tres de noviembre de settos. y treinta y seis. Dr. Dn. Primo Feliziano, primicerio. [...] El Rmo.P. M<sup>o</sup>. Manuel Generelo dijo que la Univd. se beía expuesta a dar continuamente ayudas de costa a los músicos [...] Y asímesmo dijo que por nuebo decreto de Su Majestad, avía echo gracia a todos los músicos de guerra, acreditándoles para ascensos en ella, con cuio motibo cesaba qualquiera escrúpulo de librea en dicho pretendiente, maiormente quando éste no pretendía ser músico de la Univd, ni salario, y sí sólo el que se le permitiese aprender con sus músicos y servirla en sus funciones [...]"

[AUS 833, fols 254v-255v]

Si la consideración era para los clarineros, posiblemente sería la misma para los atabaleros.

El grupo de chirimías parece que era contratado por la universidad para cada una de sus funciones (36). Eran posiblemente de la plantilla de la capilla de la catedral (37). A partir de que la universidad tuvo la suya, los instrumentistas de chirimía, igual que hacían los de la capilla de la catedral, realizaban el trabajo específico de estos

-----  
(36) (AUS 181, fol 49v)

(37) Ms. 334, fol 19v-20r:Juramento, posesión i acompañamientos del señor Rector. Capítulo 6<sup>o</sup>. [...] "A de adbertir al Sr. Rector cómo debe avisar del atabalero y clarín de la Universidad y de las Chirimías de la Cathedral" [...].

intrumentos (38). La universidad contaba para su servicio ordinario con un clarinero y un atabalero (39). No obstante, como decíamos más arriba, para las ceremonias que requerían mayor pompa se contrataban más músicos de estos instrumentos, así se desprende de los pagarés emitidos en estas ocasiones (40).

-----  
(38) Ver en el capítulo sobre el ámbito de función lo referente a las chirimías. La prueba de que eran los propios músicos de la capilla los que ejercían de chirimías nos la da la relación de la fiesta de San E. de Kotska y San L. Gonzaga (AUS 194, fols 76r): [...] "y en esta forma salió la Univd. por la puerta principal de las escuelas maiores con trompetas, atabales, chirimías y clarín al Collegio Real de la Compañía de Jesús".; en los pagos que se hicieron a los músicos posteriormente no aparecen las chirimías, como tampoco la capilla de música, ya que estaban en la nómina salarial de la universidad: "De un coche que fue por el predicador, 12 Rs. Al clarinero, 20 Rs. A los trompetas y atabales, 12 rs. Al clarinero, 20 rs". AUS 194, fol 79v.

(39) Ver nota 37. Además de esta cita encontramos confirmación de lo dicho en los siguientes textos: "Más ciento y cinco rs., que valen tres mil quinientos setenta mrs., que pagó para el coste de una capa para Balthasar García, atabalero de la Univd., para ir decente en los grados que se ofrecen." (AUS 1429, L. Cuentas 1746-47, Fol 53r). "Más cientto treintta y dos reales, que valen quattro mil quattrocientos ochenta y ocho mrs., que tubo de costa un clarín que se compró para los grados, cuiá canttidad suplió la Univd., y está al cuidado del secretario de ella el irla desquitando del clarinero de las propinas que tiene en dhos. grados". (AUS 1428, L. cuentas 1745-46, fol 51v).

(40) AUS 181, fol 49v: Fiestas canonización Pio V, octubre 1713; dos clarines, 45 rs.; trompetas y atabales, 60 rs. AUS 194, fol 79v: Fiestas canonización santos Kotska y Gonzaga, julio 1727: al clarinero, 20rs. A los trompetas y atabales y a un mozo que llevó los bancos a la Compañía, 37 rs. Este mayor despliegue instrumental se produce con motivo de la asistencia de la universidad a las fiestas organizadas por la Compañía de Jesús en su colegio; es una prueba más de la música como parte, muy importante, del aparato ceremonial puesto al servicio de la imagen pública de las principales instituciones salmantinas; ver el apartado La fiesta barroca en Salamanca de la introducción.

- VOCES DE LA CAPILLA:

La distribución de las voces en la capilla de la universidad puede verse en las dos tablas siguientes:

Tabla de distribución de las voces en la capilla conjunta Udad.- San Martín (1722-38).

1722	1730	1735	1738
Tp	A	A	A
T	A	A	A
?	T	T	T
?	(T)	(T)	(T)

? = no sabemos qué tipo de voz.  
 (T)= sólo en el servicio a la Udad.

Tabla de distribución de las voces en la capilla de la Universidad durante el periodo 1738-50.

1738	1740	1745	1750
T	T	T	T
T	T	T	T
A	A	A	A
A	A	A	A

Como puede verse, en la universidad, desde la formación de la capilla y tanto en el periodo de cofinanciación con San Martín como después, la estructura era de cuatro voces, posiblemente solistas, y con un predominio absoluto de contraltos y bajos, sólo en 1722 hubo una voz de tiple.

- INSTRUMENTOS: (38)

1722	'26	'38	'38	'39	'40	'45	'50
[ Udad.-San Martín							]
Chirimía-----		-----					
Bajón-----		-----					
Violín-----		-----					
	Violón-----	-----					
						Oboe--	
						Clarín-----	
						Trompa-----	
Organo-----		-----					
Arpa-----		-----					
[ Udad.-San.Martín							]
1722 <th>'26</th> <th>'38</th> <th>'38</th> <th>'39</th> <th>'40</th> <th>'45</th> <th>'50</th>	'26	'38	'38	'39	'40	'45	'50

-----  
 (38) Para una información más amplia sobre su historia y el significado estilístico de las variaciones en su uso, consultar este mismo apartado en la parte dedicada a la capilla de la catedral.

	[1722	1726]	1738	1739	1740	1741	1742	1745	1750
Bajón	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Chir.	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Violín	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Violón	0	1	1	1	1	1	1	1	1
Oboe	0	0	0	0	1	1	1	1	0
Clarín	0	0	0	1	3	2	2	2	0
Trompa	0	0	0	1	2	1	2	2	0
Organo	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Arpa	1	2	1	1	1	1	1	1	1

La obra del nuevo órgano fue debida a que el viejo "avían reconocido estar imposibilitado de poderse usar, ni tener composición para el Servicio del Culto Divino, si no es haciéndose uno nuevo" (39). Su construcción duró desde julio de 1709 hasta octubre del mismo año. El coste total fue de 14.600 rs. vn; 12.750 por el órgano propiamente dicho y 1.850 por la caja (40)(38).

-----  
(39) AUS 177, fol 33rv.

(40) LCU, fols 283v-289v.



- PROVISION DE PLAZAS:

Las plazas de la capilla de música de la universidad, desde su formación, se cubrían normalmente por oposición pública, salvo la del maestro, que en realidad no existía como tal y era ocupada normalmente por el catedrático de música.

El claustro, o la comisión de música hasta 1746, decidía las vacantes que había y cuándo sacarlas a concurso; hecho esto, la convocatoria se hacía pública en Salamanca y fuera de la ciudad:

[...] "Por lo que vottado por toda la Univd. sobre ello, se acordó el que se pusiesen edicttos para las dos voces que faltan por la muertte de los dos músicos" [...].(41)

Los opositores que concurrían a las pruebas eran examinados por una comisión en la que estaban presentes, de manera fija, el primicerio y el catedrático de música, quien daba al claustro el informe de cualificación de todos los aspirantes; visto, el claustro elegía al que le parecía más conveniente:

"Leyda la cédula el Rmo. P. M<sup>o</sup>.Carrio, vizecancelario, más antiguo comisario de música, dijo que en virttud de lo acordado por la Univd., se avían afijado

-----  
(41) AUS 213, fols 41r-42v.

edictos en esta ciudad y remittido a otras, de la vacante de las dos plazas de música de un tenor y un contraalto, y que habían ocurrido a hazer oposición Dn. Pedro Tejedor, tenor; Dn. Alonso Bayón, contraalto, y Dn. Antonio Bergara, tenor. Que con asistencia del Sr. primizerio, el Sr. M<sup>o</sup>. Dn. Antonio Yanguas y su Rma. presente, los examinó, quien como quien lo entiende, podrá informar a la Univid. de su suficiencia; en vista de lo qual, el dho. Sr. M<sup>o</sup>. hizo relación a la Univid. de las voces de los dos tenores, diziendo que el dho. Texedor no estava tan instruído en la música como Dn. Antonio Bergara, el que sin duda alguna era excelente; que el contraalto era mediano en la música, y que como las funciones de la universidad no son para dezir prompto, pues si alguna de especialidad, se estudia antes, le parece bastante este sugetto, que la Univid. podrá ejecuttar lo que fuese servida.

Y entterada la Univid. de lo referido, se trattó, votó y confirió sobre la rezepción de dhas. dos voces de contraalto y tenor en la forma siguiente; los PP. Mos. Prado, Sotelo y Sagardoy fueron de parecer que, respectto el informe echo por los Sres. comisarios, se reziban las dos voces, votando por Dn. Alonso Bayón, contraalto, y Dn. Antonio Bergara, tenor."

[AUS 213.LC 1745-46. Fols 70v-71v].

- NOMINA DE MUSICOS Y MAESTROS:

Damos a continuación la relación alfabética de los músicos y maestros que trabajaron de una u otra forma, más o menos tiempo, en la capilla de música de la universidad de Salamanca:

**Abango, Benito:** contralto (42). Contratado por decisión del claustro en agosto de 1726. Muere en 1746, antes del mes de mayo.

**Alarcón, Antonio:** mozo de coro, natural de Salamanca, admitido en la capilla el 2 de diciembre de 1747. Hijo de Joseph Alarcón; se despide de la universidad el 15 de abril de 1750 para irse a Coria (43).

**Alarcón, Joseph:** tenor. Contratado en junio de 1726, posiblemente para ocupar la plaza que dejó vacante Ignacio Fernández. Era también instrumentista de violón y violín y, tal vez, de arpa. Es padre de Antonio y Manuel Alarcón; junto a este último, es despedido de la universidad el 3 de febrero de 1741 por intentar entrar en la capilla de música de San Martín sin pedir permiso a la universidad, siendo admitido poco después en condiciones que se especifican (44).

-----  
(42) AUS 213, fol 70v-71v.

(43) AUS 916, fols 57rv-59r.

Alarcón, Manuel: instrumentista de trompa y clarín. Contratado el 27 de agosto de 1739 como músico y maestro de trompa del mozo de coro Fco. Alonso Hernández. Es despedido junto a su padre, Joseph Alarcón, y por el mismo motivo; no volvió a ser contratado por la universidad (45).

Alfayate, Francisco: organista, arpista y archivero de partituras de la capilla. Contratado desde 1723. Hasta 1730 hay noticias de él desempeñando este puesto. En 1738, en su lugar, aparece Juan Aragués. También se le menciona como compositor y afinador de órganos. De 1732 a 1734 habitó en la calle Traviesa y como inquilino de las casas nº 68 y 69 propiedad de la universidad, lo que hace suponer que en esos años aún estaba al servicio de su capilla de música (46).

Alonso Hernández, Francisco: en 1739 es mozo de coro y aprendiz de trompa con Manuel Alarcón. Es ascendido a músico de trompa y clarín en marzo de 1741, siendo en 1742 primer instrumentista de la plantilla. Según Antonio Yanguas era el mejor clarinero de la ciudad y muy buen trompa. En junio de 1742 se le nombra profesor de clarín "de los individuos

-----  
(44) AUS 193, fols 69v-70r. AUS 916, fols 53r, 54rv.

(45) AUS 916, fol 50r

(46) AUS 190, fol 10v-11r. AUS 197, fol 63r-64r. AUS 1416, fol 10r.

de la capilla". En junio de 1743 se le obliga a cantar en las fiestas de fuera de la universidad cuando el maestro se lo mande y no se le da más que media parte de la cantidad estipulada para dichas fiestas de fuera hasta que no "haga provechos en la música" (canto de órgano); se le concede la parte entera en octubre de ese año pero obligándole a que siga aprendiendo música con el maestro Antonio Yanguas para su "mayor perfección y aprovechamiento". Se despide de la universidad en mayo de 1745 por ser escaso su salario y necesitar más para mantenerse (47).

Aragüés, Juan: arpista y organista. En 1738 aparece desempeñando este empleo en la capilla. Era también compositor como se comprueba por las obras que se conservan de él en los fondos musicales de la universidad. Desde enero de 1741 fue sustituto en la cátedra de Antonio Yanguas, ya jubilado. A partir de esa fecha se le dan dos años de plazo para graduarse en bachiller en artes que era el título que se requería para ejercer la docencia en música. Durante el curso 1741-42 habitó como inquilino en la casa nº 75 del Patio de Escuelas. (48)

-----  
(47) AUS 916, fol IIIv. AUS 916, fol 56r. AUS 916, fols 56v-57r.  
AUS 916, fol 57v.

(48) AUS 916, fol IIIr. AUS 916, fol 53r. AUS 916, fol 53r. AUS 1424, fol 2r.

Bayón, Alonso: contralto. Entra en la capilla en octubre de 1746 ocupando la plaza vacante por el fallecimiento de Benito Abango. Era seglar. (49)

Baquero, Joseph Tomás: natural de Salamanca; entra en la capilla como mozo de coro en septiembre de 1747. (50)

Bergara, Antonio: tenor. Entra en la capilla, previa oposición, en octubre de 1746 y en la plaza vacante por el fallecimiento de Nicolás González (51).

Billán Diego, Francisco: mozo de coro en nómina durante el curso 1723-24 (52).

Catalfo, Manuel: clarinero. En noviembre de 1736 es propuesto y aceptado como colaborador ocasional de la capilla de música para reforzarla, sin adjudicarle salario fijo o propinas, ni nombramiento de músico de plantilla. Es aceptado por ser "muy diestro" y poder así los músicos de la universidad llevarse las

-----  
(49) AUS 213, fol 70v-71v.

(50) AUS 916, fol 58rv.

(51) AUS 213, fols 70v-71v; AUS 916, fol 8.

(52) AUS 2095, fol único.

fiestas de fuera. Actúa como mediador en el conflicto de Joseph y Manuel Alarcón con la universidad (53).

Corominas, Francisco [Tomás] de: violín. Aparece en la nómina de la capilla de música desde el curso 1723-24. En 1735 pide una limosna al claustro, que se la concede por su mucha pobreza y familia. En noviembre de 1737 contrae una enfermedad siendo socorrido en su casa durante 100 días. De 1731 a 1737 habitó en la casa nº 82, propiedad de la universidad, sita en el Patio de Escuelas Mayores. En julio de 1738 ya no aparece en la plantilla de músicos (54).

Corominas, Juan Francisco de: primer violín de la capilla de música. Aparece en la nómina de 1723-24. En agosto de 1735 estaba todavía al servicio de la universidad. Es autor de la obra "Aposento anticrítico desde donde se ve representar la gran comedia, que en su Theatro crítico regaló al pueblo el RR. P. M. Feijóo, contra la música moderna y uso de los violines en los templos...", en la que sale al paso de las críticas que el escritor benedictino hacía a la música

-----  
(53) AUS 833, fols 254v-255v. AUS 916, fol 53v-54r.

(54) AUS 2095. AUS 202, fol 65r. AUS 204, fol 113r. AUS 1421, fol 1v-2v. AUS 916, fol IIIr.

religiosa contemporánea, especialmente la escrita bajo la influencia del estilo de concierto (55) (56).

Cortés, Manuel Joseph: mozo de coro admitido en la capilla en enero de 1745. Natural de Salamanca (57).

Díez, Francisco: tiple. En nómina en la plantilla de 1723-24 (58).

Fernández, Ignacio: tenor. En la plantilla desde 1722 viniendo de fuera de Salamanca. Ejerce como músico y capellán. Causa baja voluntaria en junio de 1726 para opositar a una ración en la catedral de Astorga. Solicita en julio al claustro la readmisión, que no es concedida (59).

-----  
(55) AUS 2095.

(56) El título completo de la obra es "Aposento anticrítico desde donde se ve representar la gran comedia, que en su Theatro crítico regaló al pueblo el RR. P. M. Feijóo, contra la música moderna y uso de los violines en los templos, o carta, que en defensa de uno y otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, músico, primer violín de la Grande Universidad de Salamanca". Impreso en Salamanca, en la imprenta de la Santa Cruz, en el 14 de diciembre de 1726. Como veremos en el capítulo dedicado al análisis musical, esta obra de carácter teórico es una prueba más del cambio estilístico producido en la música de las capillas salmantinas.

(57) AUS 916, fol 57r.

(58) AUS 2095.

(59) AUS 189, fol 36r. AUS 193, fol 65v. AUS 193, fol 79rv.



Fernández, Manuel: 2º violín de la capilla; aparece por primera vez en la plantilla de julio de 1738, ocupando la plaza que antes ocupó Francisco Tomás de Corominas (60).

García Robleda, Jacinto: bajón. Aparece por primera vez en la nómina de julio de 1738 ocupando la plaza que antes ocupaba Atilano Rodríguez. En 1741 sigue estando en la capilla (61).

González Paradinas, Andrés: mozo de coro. Natural de la tierra de Alba. Admitido en diciembre de 1747. Se despide voluntariamente en noviembre de 1748. (62)

González, Nicolás: tenor. Seglar. Aparece por primera vez en la nómina de 1723-24. Hay noticias de él como músico en activo en 1740. Falleció a primeros de agosto de 1746. (63)

Martín, Joseph Agustín: mozo de coro. Entra en la universidad en marzo de 1741 sustituyendo a Francisco Alonso, que asciende a músico. (64)

-----  
(60) AUS 916, fol IIIr.

(61) AUS 916, fol IIIr. AUS 208, fol 72rv.

(62) AUS 916, fol 57r. AUS 916, fol 58rv.

(63) AUS 2095. AUS 207, fol 26v. AUS 33, fols 38v-39r.

(64) AUS 916, fol 54v.

Martín Díaz, Francisco: mozo de coro. Admitido en enero de 1745 y despedido en diciembre de 1747. (65)

Molina González, Pedro: mozo de coro. Natural de Matapozuelos (Valladolid). Admitido en noviembre de 1750. (66)

Paredero, Nicolás: mozo de coro. Admitido en abril de 1743. En mayo de 1746 ya no está en la capilla. (67)

Piedra y Coca, Isidro de la: bajón y chirimía. Está en la nómina de 1723-24. No aparece en la de julio de 1738; en su lugar consta Juan Prieto. (68)

Piquer, Manuel: primer violín de la música de la universidad. Aparece en la plantilla de julio de 1738 en la plaza que antes ocupó Juan Fco. de Corominas. (69)

Prieto, Juan: chirimía de la capilla de música. Aparece por primera vez en la plantilla de julio de 1738. (70)

-----  
(65) AUS 916, fol 57r. AUS 916, fol 58r.

(66) AUS 916, fol 59rv.

(67) AUS 210, fol 41v. AUS 213, fols 16r-17r.

(68) AUS 2095. AUS 916, fol IIIr.

(69) AUS 916, fol IIIr.

(70) AUS 916, fol IIIr.

Rodríguez, Atilano: bajón. Aparece en la nómina de 1723-24; no está, sin embargo, en la de julio de 1738, ocupando su lugar Jacinto García Robleda. (71)

Rosales, Juan de : mozo de coro. Aparece en la nómina de 1723-24. No hay más noticias de él. (72)

Sotomayor, Juan de : clarín y oboe desde 1740 y, a partir de junio de 1742, también trompa, siendo admitido en esa fecha como músico de plantilla y con salario. En junio de 1743 se le menciona además como organista. En febrero de 1745 pide a la universidad aumento de salario por haber estado durante cierto tiempo en Madrid perfeccionando el clarín y la trompa y habiendo pagado de su bolsillo al maestro y los gastos. Se despide de la universidad por ser corto su salario y necesitar más para mantenerse. (73)

Villalobos, Gaspar de: contralto. Está presente en la nómina de 1723-24. Desde 1730 hasta 1746 es inquilino en una casa de la universidad: la N° 11 de la calle de las Mazas.

-----  
(71) AUS 2095. AUS 916, fol IIIr.

(72) AUS 2095

(73) AUS 209, fol 37rv. AUS 916, fol IIIv. AUS 916, fol 56r. AUS 212, fols 11rv. AUS 916, fol 57v.

En enero de 1741 es el músico más antiguo de la capilla siendo nombrado por la junta de música, y por jubilación de Antonio Yanguas, director de la capilla, es decir, para "echar el compás" en sus funciones. (74)

Yanguas, Antonio de: maestro de la capilla de música de la universidad desde su formación. Este cargo se añade a su empleo como catedrático. Es también comisario permanente de la junta de música. En 1736 pide al claustro se le libere de dirigir la capilla, sin que se decida nada al respecto. En junio de 1739 se jubiló como catedrático de música, cediendo en enero de 1741 el derecho a dirigir la capilla, y los emolumentos correspondientes, a Gaspar de Villalobos. Durante el curso 1740-41 alquiló a la universidad la casa nº 58 de la calle de la Sierpe. (75)

-----  
(74) AUS 2095. AUS 916, fol 53r.

(75) AUS 190, fols 10v-11r. AUS 193, fols 69v-70r. AUS 833, fol 255v. AUS 916, fol 51v. AUS 916, fol 52rv.

### 1.3. Ambito de ejercicio.

#### - FIESTAS:

La capilla de música de la universidad desarrollaba su función en el marco del ceremonial universitario principalmente. Según el manuscrito de Francos Valdés (1), éste se componía de fiestas o ceremonias sagradas, por un lado, y académicas o políticas, por otro.

Las fiestas sagradas eran las que él incluía en los cinco primeros capítulos:

- Capítulo 1º: Fiestas de la capilla de San Jerónimo. (Fols 2r-5r).
- Capítulo 2º: Ceremonias sagradas de misa y vísperas. (Fols 5r-7r).
- Capítulo 3º: Honras y entierros. (Fol 8r-12v)
- Capítulo 4º: Oficios de Semana Santa y fiestas del Corpus. (Fols 12v-14r).
- Capítulo 5º: Procesiones de Semana Santa y "demás del año a que asiste la Universidad". (Fol 15r-19r).

-----  
(1) Ms. 334 del AUS.

Según este documento y otros del archivo universitario, era en estas celebraciones donde actuaba la capilla de música de la universidad.

A las ceremonias asistían los graduados y ministros de la universidad recibiendo del primicerio las propinas correspondientes. La mayoría de ellas incluían vísperas, misa, completas y, algunas, siesta (2). Podían ser ordinarias o extraordinarias.

Las ordinarias eran aquellas que se celebraban de manera habitual, venían marcadas en el calendario, no suponían una organización especial que hubiera que tratar en claustro, no requerían ninguna variación del discurrir ordinario del curso universitario y podían ser sencillas o dobles (llamadas también solemnes).

Las fiestas extraordinarias se celebraban por algún acontecimiento especial no previsto, su organización era tratada en claustro y sí suponían una variación de la vida cotidiana de la universidad. Las más sobresalientes eran las motivadas por acontecimientos relacionados con la monarquía, especialmente solemnes eran las de honras fúnebres (3); los propios de la Iglesia como canonizaciones, nombramientos, etc, también tenían su representación.

-----  
(2) AUS 916, fol 54r.

(3) Ver en introducción lo referente a la fiesta barroca salmantina y Ms. 334, capítulo 3º.

El ritual religioso era el argumento central de todas estas fiestas. Esto hace que, excepto en las procesiones, la capilla de San Jerónimo se convierta en el escenario principal de las ceremonias; allí la capilla de música se colocaba habitualmente en el coro alto: "Estando ya la música en el coro alto, sale el sacristán con el preste..." (4).

Las fiestas podían ser fundadas por la universidad, en cuyo caso no recibían propina los graduados y ministros, sólo los que oficiaban o intervenían activamente, como los músicos. O fundadas por particulares; en este caso estaban dotadas de un censo y sus réditos, repartiéndose en ellas las propinas acostumbradas (5).

Veamos ahora la lista de las ordinarias que se celebraban asiduamente en la universidad de Salamanca; la información se ha obtenido del Ceremonial Sagrado y Político. En la relación incluimos las especificaciones que se hacen en el documento sobre la participación de la capilla de música.

---

(4) Ms.334, fol 5v.

(5) AUS 2094.

Calendario de fiestas ordinarias, sencillas y dobles, según el ceremonial sagrado y político escrito por Dn. Bernardino Francos Valdés. (5)

Noviembre:

12-13. Santos Mártires de Salamanca - Fiesta doble - Fundada por el Dr. Dn. Martín López de Ontiveros en 22 del VIII de 1696- Hay música y villancico.

20-21. Presentación de Nra.Sra. - sencilla - fundada por el Dr.Dn. Juan de Solórzano en 7 de X de 1638 - no hay noticia de música.

24-25. Santa Catalina - propia de la universidad - hay música - no se celebraba en la época de redacción del ceremonial.

Diciembre:

3-4. Sta.Bárbara - sencilla - fundada por el Dr. Dn. Roque de Vargas en 26 de VI de 1622 - no hay noticia de música.

5-6. Sn.Nicolás Tolentino - propia de la universidad - había música - no se celebraba en la época de redacción del CU.

6-7. Sn. Ambrosio - sencilla - no hay noticia de música.

7-8. La Purísima Concepción - doble - fundada por el Dr. Dn.Pablo de Maqueda - hay música y arpa.

14-15. Octava de la Concepción - sencilla - no hay noticia de música.

-----  
(5) Ms. 334, fols 68rv-72r. (CU)



Enero:

24-25. Conversión de Sn. Pablo - sencilla - no hay noticia de música.

27-28. Traslación de Sto. Tomás - sencilla - propia de la universidad - no hay noticia de música.

30-31. Sn. Pedro Nolasco - fundada por fr. Gabriel Adarco de Santander - no hay noticia de música.

Febrero:

2. Purificación de Nra.Sra. - tiene bendición de velas y misa, no hay vísperas - fundada por el Dr. Duarte Fernández, se empezó a cumplir en 1709 - hay música.

27-28. Traslación de Sn. Agustín - sencilla - no hay noticia de música.

Marzo:

11-12. Sn. Gregorio Magno - no hay noticia de música.

18- 19. Sn. José - sencilla - no hay música.

20-21. Sn. Benito - se celebra habitualmente en su octava - sencilla - no hay noticia de música.

Abril:

1-2. Sn. Fco. de Pavía (se suele trasladar) - sencilla - no hay noticia de música.

3-4. Sn. Isidoro (se suele trasladar) - sencilla - no hay noticia de música.

21-22. Sn. Anselmo - doble - fundada por el cardenal de Aguirre en 2 de abril de 1691 - hay música y villancico.

Mayo:

7-8. Aparición de San Miguel - sencilla - no hay noticia de música.

8-9. Traslación de Sn. Jerónimo - sencilla - no hay noticia de música.

3er. Domingo después de Corpus - Santísimo Sacramento - sencilla - hay música y arpa.

15-16. Conversión de Sn. Agustín - sencilla - no hay noticia de música.

Junio:

1-2. Sto. Domingo - sencilla - no hay noticia de música.

13-14. Sn. Buenaventura, se traslada a su octava - sencilla - no hay noticia de música.

15-16. Nra. Sra. del Carmen, se traslada al 17 y 18 - doble - fundada por Dn. fr. Mateo de Villafañe - hay música y villancico.

23-24. Sn. Juan Bautista - doble, con todas las solemnidades ¿incluida música?.

Septiembre-Octubre:

Dominica infraoctava - Sn. Jerónimo - doble, con todas las solemnidades, ¿música?.

Octubre:

18. San Lucas - no hay vísperas - hay música.

Sábado y Domingo después de Sn. Lucas - La Purísima Concepción de Nra. Sra. - doble con propina sencilla - hay música y arpa.

Segundo Sábado y Domingo del curso académico - Sn. Bernardo - fundada por fr. Angel Manrique en 1647 - hay música.

Noviembre:

2. Honras de Difuntos - no hay vísperas - hay música "lo mismo que en Sn.Lucas u otro día de honras".

De todas estas fiestas, en el Ceremonial hay una descripción aparte y detallada de la del Ssmo. Sacramento: se celebraba el 3er. domingo después de Corpus, en ella había siesta en la que estaba la capilla de música cantando y tocando hasta completas; las completas también eran cantadas por la música y, acabadas, parte de la capilla se quedaba en el coro y la otra, dividida en dos, se ponía a ambos lados del sagrario para cantar un villancico a tres coros durante el acto de "encerrar" al Santísimo. (6).

El ceremonial nos ofrece una información sobre algo que no deja de ser un proyecto a cumplir; por eso hemos creído necesario cotejarlo con la realidad, es decir con listados de las fiestas que se celebraron; para ello hemos consultado otra fuente: los cuadernos de primicerio, registro en el que se anotaban, entre otros asuntos del primiceriato, los gastos destinados en cada curso a las fiestas de la capilla de San Jerónimo, especificando el coste de cada una, así como los conceptos y el importe de los mismos de casi todas ellas; los

-----  
(6) Ms. 334, fol 14rv.

cuadernos de primicerio se han encontrado en los libros de recibos (LR), y si en el archivo universitario hay sólo libros de recibos hasta el año 1717, la información en cuanto a libros de primicerio es menor; completos solamente existen de los cursos 1700-01 (AUS 1604); 1701-2, 1702-3 (AUS 1607); 1703-4 (AUS 1608), 1704-5 (AUS 1609); 1705-6 (AUS 1610); 1706-7 (AUS 1611); 1707-8 (AUS 1614) y una hoja suelta del de 1710-11 (AUS 1616).

Daremos aquí dos listados, uno del curso 1700-1, y el otro de 1704-5; del primero al segundo prácticamente no hay variación en cuanto a las fiestas religiosas ordinarias, en el segundo la situación cambia al menos en tres aspectos: se incorpora la media capilla de música de la catedral, el coste de la música es mayor y, este es el aspecto que nos interesa aquí, el número de fiestas religiosas ordinarias varía también.

Los registros posteriores a 1704-5 no sufren variaciones en este último aspecto, es el caso de los de 1705-7; los dos restantes presentan información insuficiente, el primero, e incompleta, el segundo.

Fiestas religiosas ordinarias, con participación de la capilla de música, celebradas en la universidad durante el curso de 1700-1701. [Fuente: AUS 1604].

1.	nov.	Fiesta de los mártires.	Doble
2.	(no dato)	F. de Sta. Bárbara.	Sencilla
3.	-	De San Ambrosio.	S.
4.		De la Concepción	D.
5.		De la octava de la Concepción.	S.
6.		La conversión de San Pablo.	S.
7.		La traslación de Sto. Tomás.	S.
8.		Sn. Pedro Nolasco.	D.
9.		Traslación de Sn. Agustín.	S.
10.		Sn. Gregorio.	S.
11.		Sn. Benito.	S.
12.		San Anselmo.	D.
13.		San Francisco de Padua.	S.
14.		San Isidoro.	S.
15.		San Miguel de mayo.	S.
16.		Traslación de San Jerónimo.	S.
17.		Sto. Domingo Soriano.	S.
18.		San Juan	D.
19.		Fiesta del Santísimo.	D.
20.		San Buenaventura.	S.
21.		San Lucas.	S.

- |     |                                    |    |
|-----|------------------------------------|----|
| 22. | Fiesta de la Concepción (voto).    | D. |
| 23. | San Jerónimo.                      | S. |
| 24. | Honras fúnebres por los difuntos - |    |
| 25. | San Bernardo.                      | D. |

\* \* \* \* \*

Fiestas religiosas ordinarias, con participación de la capilla de música, que tuvieron lugar durante el curso de 1704-1705. [Fuente: AUS 1609]

- |     |         |                            |          |
|-----|---------|----------------------------|----------|
| 1.  | 12 nov. | F. de los mártires.        | Doble    |
| 2.  | 23 nov. | Presentación de N. Señora  | Sencilla |
| 3.  | 3 dic.  | Sta. Bárbara.              | S.       |
| 4.  | 6 dic.  | S. Ambrosio                | S.       |
| 5.  | 7 dic.  | N.S. de la Concepción.     | D.       |
| 6.  | 14 dic. | Octava de la Concepción.   | S.       |
| 7.  | 24 ene. | Conversión de S. Pablo.    | S.       |
| 8.  | 27 ene. | Traslación de S. Tomás.    | S.       |
| 9.  | 3 feb.  | S. Pedro Nolasco.          | D.       |
| 10. | 27 feb. | Traslación de San Agustín. | S.       |
| 11. | 11 mar. | S. Gregorio                | S.       |
| 12. | 15 abr. | S. Benito                  | S.       |
| 13. | 3 may.  | S. Fco. de Padua.          | S.       |

14.	4 may.	Conversión de S. Agustín.	S.
15.	7 may.	S. Miguel de mayo.	S.
16.	8 may.	Traslación de S. Jerónimo.	S.
17.	10 may.	San Anselmo.	D.
18.	16 may.	S. Isidoro.	S.
19.	23 may.	S. Domingo Soriano	S.
20.	23 jun.	S. Juan.	D.
21.	28 jun.	El Santísimo Sto.	D.
22.	18 jul.	S. Buenaventura.	S.
23.	3 oct.	S. Jerónimo.	S.
24.	18 oct.	S. Lucas.	S.
25.	19 oct.	Sta. Teresa.	S.
26.	21 oct.	S. Tomás de Villanueva.	S.
27.	24 oct.	Voto a N.S. de la Concepción.	S.
28.	2 nov.	Honras por los difuntos	-
29.	7 nov.	S. Bernardo.	D.

\* \* \* \* \*

Por los libros de primicerio se comprueba que, efectivamente, las fiestas dobles tenían mayor presupuesto de gasto que las sencillas; la cantidad destinada a los músicos era en las dobles también mayor.

Con posterioridad a 1707 no disponemos de cuadernos de primicerio, o documentos similares, donde se dé una información completa de las fiestas celebradas durante el curso universitario; ahora bien, como cualquier supresión o creación de fiestas religiosas ordinarias tenía que ser tratada para su aprobación en claustro, podemos afirmar que después de 1707 y hasta 1750 hubo pocos cambios, ya que en los LC y LCP sólo hemos encontrado la creación de las fiestas sencillas en honor de San Ignacio de Loyola Y San Francisco Javier (7) y en el FFC la fundación de la fiesta sencilla de San Cayetano (8).

Entre las fiestas extraordinarias celebradas durante el periodo 1700-50, destacaron:

**Por asunto religioso:** las de canonización del Papa Pío V (5 y 6 de oct. de 1713), y las de canonización de los santos Estanislao de Kotska y Luis Gonzaga (1727).

**Por asunto político:** hay que reseñar las celebraciones por las victorias del rey Felipe V (1707, 1720); nacimientos, especialmente el del infante Dn. Luis (1707), y casamientos de

-----  
(7) 17-V-1726; AUS 193, fols 45v-46r.

(8) 14-I-1727; AUS 2094, Leg.1, fols 64rv-65r.



miembros de la familia real, además de los actos celebrados durante la visita del monarca a la ciudad en octubre de 1710.

No todas las fiestas políticas eran para celebrar acontecimientos de victoria, matrimonio, etc, también las había con ocasión de sucesos luctuosos como los funerales por Carlos II en 1700, Luis I en 1724 y Felipe V en 1746 entre otros.

Las celebraciones de acontecimientos victoriosos solían constar de un día en el que habitualmente se hacía una misa solemne o de rogativa y después se cantaba el Te Deum con participación de la capilla de música:

"En Salamanca, a seis de marzo de mil settecientos y veintte y dos, a las diez de la mañana se juntaron en la sala de la secretaría los Sres. Dr.Dn. Bernardo González zid, Rmo.P.M<sup>o</sup>.fr.Francisco Z. y el Dr.Dn.Alonso Salgado, comisarios nombrados por la Universidad, para que se ejecute una fiesta solebne en la Real Capilla de San Jerónimo por los casamientos de los serenísimos Príncipes, y para que si estos comisarios discurren otro algún festejo a más de lo referido, den cuenta a la Univd. para que acuerde lo que fuese servida, atendiendo siempre a los muchos atrasos y empeños con que hoy se halla y se esperan para adelante. Y juntos acordaron los dhos. Sres. se diga una misa solebne en acción de gracias en la Real Capilla de San Jerónimo el miércoles once del corriente, estando todo el día patente el Ssimo. Sacramento, y que al acabar la misa se cante el tedeum, y que este día sea asueto, y que desde víspera a medio día se toque el reloj y campanillas a las horas acostumbradas, y que el maestro de zeremonias avise a todas las comunidades incorporadas para que manden tocar las campanas como en otras ocasiones se ha ejecutado. Y que no se dé propina a los Sres. graduados, ni ministros este día, y que no haya refresco en atención a los empeños de la Univd. y a sus conocidos atrasos, y se encarga al Sr. primicerio se sirba buscar quien diga la misa, que ha de ser un Sr. graduado, y los acólitos que le pareciere, y que asímismo mande adornar la

capilla y todo lo demás necesario para esta función. Y asimismo acordaron los referidos Sres. comisarios se represente a la Universidad para así que ésta haga proposición a los que estén graduados por ella de licenciados para si quisieren pasar al grado mayor con pompa, haciéndoseles la equidad que a la Univd. le pareciere más conbeniente. Y se acabó la junta de que doy fe".

Ante mí, Diego García de Paredes. Secretario.

[AUS 189.LC 1721-22. Fols 22v-23r].

Las honras fúnebres por personas reales se hacían con una ceremonia de dos días consecutivos, en el 1º se hacía un responsorio con presencia de la capilla de música y una oración fúnebre; el segundo una vigilia, misa y responsorio, también con participación de la música en los tres actos (9).

Las rogativas se hacían en un día y consistían, tal y como se ve en las celebradas en diciembre de 1705 por la victoria de la causa de Felipe V, en una misa cantada, letanía, siesta y completas; la capilla de música asistía a toda la ceremonia interpretando, en este caso, villancicos y motetes:

"Jueves diez y siete de dic. de mil setecientos y cinco a las diez de la mañana, en la Real cap. de San Jerónimo, la Univd. hizo una solemne y autorizada rogativa por mandado del Rey Nro. Sr.Dn. Felipe V (que Dios guarde) y asistieron a ella el Sr. Rr., maestrescuela y Dres. y maestros de todas facultades muy lleno el número y los ministros de la Univd. Estaba la capilla primer y segundo cuerpo muy ricamente colgada con la colgadura buena de la Univd. y otras. Hubo misa cantada que dijo el Rmo.P.Mº fr.

-----  
(9) AUS 139, fols 31v-33r.

Sebastián Pinto, de el orden de San Bernardo, catedrático de lógica magna, y fueron prestes el P.M<sup>o</sup>.fr. Andrés Cid, Catco. de físicos y P.M<sup>o</sup>.fr. Rosendo García, Cathedrático de artes, de la mesma orden. No hubo sermón, estuvo presente el Santísimo desde missa maior hasta acabarse las completas; acabada la missa, comulgaron el Sr. Rector, Sres. graduados y ministros seculares. Luego, yncontinenti, se dijo y cantó la letanía de Nra. Sra. por la música de la Santa Iglesia Catedral, que ofició toda la rogativa cantando muchos villancicos y motes. Hubo siesta hasta la tarde, que acabadas completas se cubrió a Su Magestad con hachuelas. Repartiose vela el Sr. Rector y Maestrescuela la hora primera, y después los otros Sres. graduados por facultades y menor antigüedad. No se dió propina. Tocose el zimbaillo aunque no hubo limosna para asuetos de graduados. Quitose el cancel. Estaba puesto brasero y pomo. Quatro blandones. Cera en un mediano y decente altar. Tocose el relox desde la víspera de la rogativa medio día y noche, y lo más de el día de ella. Estuvo con la mayor decencia que se puede experar. Y me allé a todo de que doy fe."

Ante mí, Diego García de Paredes. Secretario.

[AUS 174. LC 1705-06. Fols 5v-6r].

El resto de las fiestas sagradas, en las que también participaba la capilla, se estructuraban de la forma siguiente:

- Honras fúnebres por los graduados de la universidad: consistían en una función de un día. (10).

- Misa ordinaria: se celebraba a las 9 de la mañana en verano y a las 10 en invierno. (11).

-----  
(10) Ms. 334. Fol 34r.

(11) Ms. 334. Fols 5r-7r.

- Vísperas: a las 4 de la tarde en verano y a las 3 en invierno.(12).

- Procesiones:

- De Corpus: comenzaba a las 7 de la mañana, se formaba a esta hora la comitiva y se cantaba un villancico (13).

- De San Isidro: durante la procesión, al pasar delante del edificio de escuelas mayores, la capilla de música cantaba un villancico (14).

Además de las fiestas de la universidad, la capilla podía asistir, con el permiso del claustro, a otras fiestas y funciones celebradas en parroquias, conventos, colegios, etc ahora bien, el claustro es tajante en cuanto a que "estas fiestas [de fuera] no han de ser ni de aldeas ni de calles públicas por ser en desdoro de la capilla de música de la Universidad" (15). Las fiestas de fuera eran disputadas por las distintas capillas salmantinas, como se desprende de la petición que hacen al claustro los músicos de la universidad de permitir que el clarinero Manuel Catalfo asista con ellos:

-----  
(12) op. cit.Fols 5rv-6r.

(13) op. cit.Fol 18rv.

(14) op. cit.Fol 19r.

(15) AUS 916, fol 54r.

"El Rmo. P. M<sup>o</sup>. Manuel Generelo dijo que la Udad. se beía expuesta a dar continuamente ayudas de costa a los músicos a caussa de no tener las fiestas que antiguamente por haberse introducido en ellas un corto cuerpo de la Catedral; y que admitiendo en el cuerpo de la música, por vía de permisión, al pretendiente, se llebarían acasso sin duda casi todas las fiestas de la ziudad, con cuió motibo tendrían los músicos qué comer, y no se bería la Udad. en la previsión de darles tantas ayudas de costa como hasta aquí.

[ 24-XI-1736; AUS 833, Fols 254v-255v]

Según lo anterior, la capilla de música de la universidad actuaba principalmente durante el curso del ritual religioso de estas fiestas y ceremonias; su función era, fundamentalmente, la de contribuir con la música a la mayor solemnidad y perfección del Culto Divino, tal y como prescribía el libro de los Salmos.

Siendo éste, teóricamente, su principal cometido, no podemos olvidar que, además, la capilla de música era uno de los elementos que contribuían a configurar la imagen pública de la universidad salmantina como una institución de autoridad en lo académico, social y político; expresiones como las que a continuación transcribiremos lo confirman: "[...] y se mandó se tratase en el primer Claustro sobre la música por ser cosa muy necesaria para el divino culto y dezencia de la Universidad." (16); "[...] y luego, yo, el secretario, dije que la Univd., reconociendo lo mucho que importaba a su honor y al del Culto

-----  
(16) AUS 188, fol 139v bis.

Divino, había determinado se solicitase por todos caminos, y con los medios posibles, una música decente para las funciones que se hacen en la real capilla de San Jerónimo". (17).

-----  
(17) AUS 188, fols 142r-143v.

- PARTICIPACION DE CHIRIMIAS Y DE CLARIN, TROMPETAS Y ATABALES:

En las ceremonias de la universidad encontramos, además de la capilla de música y diferenciados de ésta, otros dos grupos de instrumentistas: las chirimías y el grupo de clarín, trompetas y atabales (18).

El grupo de clarín, trompetas y atabales aparece en las procesiones de determinadas fiestas. Concretamente en las de visita de Felipe V a la ciudad (octubre de 1710), y en las de canonización de los santos Estanislao de Kotska y Luis Gonzaga (julio de 1727); aparecen encabezando la procesión formada por los miembros de la universidad:

"Precedía un clarín, trompetas y atabales, según los ministros todos a cavallo, luego los Sres. graduados por el orden de sus facultades y antigüedades de la misma forma que se practica en grados maiores con Pompa.

[AUS 178, 8-X-1710, Fols 38-40v].

"Y en esta forma salió la universidad por la puerta principal de las escuelas maiores con trompetas, atabales, chirimías y clarín al Collegio Real de la Compañía de Jesús".

[AUS 194, 7-VII-1727, fol 76r].

-----  
(18) Ver denominaciones, estructura y procedencia de estos grupos en el capítulo de estructura y plantillas de la capilla universitaria.

También participaba en música al aire libre, como la ejecutada, con motivo de las fiestas de canonización de Pío V, en el anochecer del día 5 de octubre de 1713 en el patio de la calle de Libreros, enfrente de la fachada principal de la Universidad; en este caso hubo dos clarines alternándose:

" Al anochecer de este día se pusieron 16 achas de tres pávilos en la torre de la espadaña de la Universidad [...]. Fizieronse esta noche los fuegos [...], hubo en el hospital Chirimías, y en el patio de los libreros, Trompetas, Atabales, y dos Clarines que tocaron alternadamente."

[Ms.334, Fol 4r]

El grupo de chirimías solamente lo hemos encontrado formando parte de la procesión de la fiesta de canonización de los santos Kotska y Gonzaga, y en la música al aire libre de la noche del primer día de la fiesta de canonización de Pío V, ambas descritas anteriormente.

Al comienzo de este capítulo hemos referido como en el Ceremonial hay dos tipos de celebraciones. Hemos visto las sagradas y ahora veremos las académicas.

Franco Valdés las clasifica de la manera siguiente:



- Posesión de los cargos de rector, cancelario y jueces conservadores. Capítulos 6º al 8º. Fols 20r-25v.
- Ceremonias de grados. Capítulos 9º al 17º. Fols 25v-57r.

En ninguno de estos actos se constata la presencia de la capilla de música pero sí de los otros dos grupos de músicos (19).

El grupo de clarín / trompeta y atabales encabeza las procesiones realizadas en los juramentos y posesiones de rector y ceremonias de grados, exceptuando el de doctor en tiempo de lutos por personas reales, la incorporación del grado de maestro de otra universidad y los de bachiller. También tocan, en alternancia con las chirimías, durante el refresco y cena del día anterior al grado de doctor, y, el mismo día, mientras la comitiva se acomoda en las gradas de la nave del Evangelio de la catedral.

-----  
(19) Hemos elaborado este apartado en base a la información que ofrece el Ceremonial en los capítulos 6 al 17. Sobre las fiestas de grados y su evolución durante el s. XVIII ver el libro de Simón Rey, Las facultades de artes..... Págs. 108-160.

Las chirimías intervienen en las ceremonias y fiestas de grados de doctoramiento, excepto durante los lutos. No parecen tener una función procesional como los músicos anteriores. Tocaban durante los intermedios de momentos solemnes de la ceremonia de grado: entre argumentaciones y arengas, entre cada una de éstas, entre las pedidas de grado y las arengas de los padrinos; también tocan durante los momentos en los que no se habla: mientras se sienta la comitiva en la catedral y durante los saludos a las autoridades por parte de los graduandos. Hay otros momentos más festivos de la ceremonia, como son el refresco y cena del día anterior al grado y la corrida de toros y el refrigerio posterior, en los que también intervienen. Era de libre elección de los graduandos en el título de licenciado en leyes, cánones y medicina, el llevarlas para el día del examen en la capilla de Santa Bárbara.

- ENSAYOS:

Aunque no tenemos constancia documental de que en la universidad existiera algo parecido a la "escuela del canto" de la catedral, donde los músicos profesionales y aprendices asistían asiduamente a hacer ejercicios, sí tenemos un documento del que deducimos que, al menos, había ensayos de las obras que requerían una preparación especial:

"Leyda la cédula el Rmo P[adr]e M<sup>o</sup> Carrio, vizecancelario, más antiguo comisario de música, dijo que en virtud de lo acordado por la Univd., se habían afijado edictos en esta ciudad y remittido a otras, de la vacante de las dos plazas de música de un tenor y un contraalto, y que habían ocurrido a hazer oposición Dn. Pedro Tejedor, tenor; Dn. Alonso Bayón, contraalto y Dn. Antonio Bergara, tenor. Que en asistencia del Sr. primizerio, el Sr. Mro. Dn. Antonio Yanguas y su Rma. presente, los examinó, quien como quien lo entiende, podrá informar a la Univd. de su suficiencia; en vista de lo qual, el dho. Sr. M<sup>o</sup>. hizo relación a la Univd. de las voces de los dos tenores, diziendo que el dho. Texedor no estava tan instruído en la música como Dn. Antonio Bergara, el que sin duda alguna era excelente; que el contraalto era mediano en la música, y que como las funciones de la Universidad no son para dezir prompto, pues si alguna de especialidad, se estudia antes, le pareze bastante este sugetto, que la Univd. podrá ejecuttar lo que fuese servida."

[AUS 213. Fols 70v-71v]

- ENSEÑANZA DE MUSICA:

La capilla universitaria impartía una enseñanza especializada de la música diferente a la ofrecida por la cátedra de la universidad (20).

La enseñanza que llamamos profesional o especializada se daba, del mismo modo que en la capilla de la catedral (21), para garantizar la eficacia y continuidad de la propia capilla.

Era impartida por el maestro, también catedrático, y los demás músicos. El primero enseñaba fundamentalmente la técnica del canto llano y de órgano; aunque esta materia también la impartía en su cátedra, parece que aquí lo hacía de forma individualizada y atendiendo a las dificultades concretas de cada músico:

"En Salamanca a doze de octubre de setecientos cuarenta y tres, a las tres y media de la tarde, poco más o menos, se juntaron en la sala de junta de pleitos los señores Rmo.P.M<sup>o</sup>. Mathias Terán, Dr.Dn. Miguel Solís, primizerio, comisarios de música, y juntos los dichos señores trataron y confirieron sobre el aprovechamiento de Francisco Alonso en la música, y pedir se le conzediese la

-----  
(20) Hemos tratado más ampliamente la enseñanza de la cátedra de música en 3.3 al hacer la comparación entre enseñanza especializada y general de la música.

(21) Ver en 3.3 la enseñanza de la música en la catedral y la comparación, en esta materia, entre las dos capillas.

otra media parte en las fiestas, y enterados los dichos señores por el dicho señor maestro Yanguas el haber aprovechado, acordaron se le dé en las fiestas otra media parte de modo que componga en ellas parte entera, con la obligación de asistir en casa de dicho señor maestro Yanguas a aprender dicha música para la mayor perfección y aprovechamiento suyo".

[AUS 916, Fols 56v-57r]

Cuando el maestro se jubila de sus actividades en la capilla y en la cátedra, es el sustituto en esta última, músico también de la capilla, el que asume la enseñanza:

[...] "Y haviéndose llamado a la juntta a Dn. Juan de Aragüés, arpista y organista de la Univd., y informado sobre los otros dos mozos de coro que ai, dijo que el uno era balbuciente y el otro tardo de oído, los que no podían, en lo natural, ser competentes para la música, y entterados los dichos señores del referido informe, acordaron el dar a los dichos dos mozos de coro término de quatro meses para que en ellos se vea si aprovechan y son sufizienttes para continuar la música, y de no serlo, el dicho arpista y organista partizipe al Sr. primicerio que fuere, quien convocando a juntta, tome la providencia que tubiese por más combeniente."

[AUS 916, Fols 59rv]

Los músicos de la capilla enseñaban la técnica de los instrumentos a los mozos:

Manuel Alarcón, trompa y clarín. Fue rezivido en la juntta de 27 de agosto de 1739 con salario de 330 reales

al año y con la obligación de enseñar a tocar la trompa a Francisco Alonso Hernández, Mozo de coro. [...]

Francisco Alonso, músico de trompa y clarín, con salario de 330 reales vellón al año. Rezivido en 11 de marzo de 1741.

En Claustro de diputados de 19 de junio de 1742 se le aumentó a dicho Francisco Alonso veinte ducados de vellón en cada un año y en junta de 22 del mismo mes se acordó enseñe el clarín a los individuos de la capilla.

[AUS 916, fol 40r]

La enseñanza la reciben los mozos de coro aunque también hay algún músico al que se le ordena perfeccione sus conocimientos (22).

Para poder ocupar una plaza de coro en la capilla de la universidad había que superar una prueba de música (23).

Era el claustro, a través de los comisarios de música, quien decidía la entrada de muchachos, supervisaba sus progresos y, finalmente, les ascendía o no al empleo de músicos de la capilla:

"En Salamanca, a once de marzo de mil y setecientos y cuarenta y uno, se juntaron los señores Dr. Dn. Bernardino Francos y Rmo.P.M<sup>o</sup>. frai Pedro del Prado, comisarios de música, y juntos recibieron por músico de trompa y clarín

-----  
(22) Francisco Alonso ha de estudiar con el maestro Yanguas. AUS 916, fol 57v; citado más arriba.

(23) Ver más arriba el texto de AUS 916, fol 59v.

a Francisco Alonso, mozo de choro que era, cuyo salario empezará a ganar desde hoy Joseph Agustín Martín, a quien dichos señores así mismo recibieron por mozo de coro.

[AUS 916, Fol 54v]

Cuando la capilla no era suficiente para aprender o perfeccionar la técnica de algún instrumento, algunos miembros de la capilla iban a Madrid a estudiar:

"El R. P. M<sup>o</sup>. Prieto, primicerio, dijo que Juan de Sottomayor, clarín y trompa en la capilla de música de la Univd., para perfeccionarse dhos. instrumentos había pedido licencia a los Sres. comisarios de Música para pasar a Madrid donde parece estubo seis meses, y había venido instruido en dhos. instrumentos, y que para ello debía haver hecho diversos gastos pagando maestro y manteniéndose a sus expensas."

[AUS 212, Fol 11rv]

1.4. Organización social y económica: financiación, rango social y relaciones laborales de los miembros de la capilla.

- FINANCIACION:

Comenzaremos este capítulo analizando la estructura económica de la capilla de música, contemplada en relación al entorno económico general de la Universidad.

Para empezar diremos que los gastos de música o de la capilla de música, como consta en las fuentes consultadas, eran el capítulo más importante del gasto de la capilla de San Jerónimo, lugar por excelencia del ceremonial universitario (1); concepto al que seguían en importancia el gasto de cera, el de sacristán y el de la luminaria (2). El gasto de la capilla de San Jerónimo, a su vez, era el cuarto capítulo en importancia de los gastos generales de la Universidad; le precedían, en orden ascendente, los emolumentos de ministros y dependientes, que eran los encargados de la administración y del protocolo (3); a continuación los gastos de oficio, que eran "partidas de dinero entregadas por el mayordomo a los bedeles de las facultades para

-----  
(1) CU. Ms. 334.

(2) Méndez Sanz, F. La universidad Salmantina de la Ilustración. Ed. universidad de Salamanca. 1990. Págs. 60-61.

(3) Méndez Sanz, op. cit, pág. 58.



la realización de diferentes actos", incluidos los de primicerio (4); y por último, en el nivel de mayor gasto, estaba la partida que recibían los catedráticos en pago a su labor docente (5).

Proporción que representan determinados conceptos sobre el total del gasto anual de la universidad.

Salarios de los catedráticos de propiedad-----	38,5 %
Gastos de oficio-----	11 a 4,4 %
Salarios de ministros y dependientes-----	9,1 a 4,3 %
Gastos de la capilla de San Jerónimo-----	2,4 a 2 %

[Fuente: Méndez Sanz, 1990]

Veamos ahora lo que la universidad gastó en música. Resumiendo, diremos que durante el periodo de 1700-50 hubo un promedio de gasto de 270.124 mrs. por curso; esto suponía un 2,13% del gasto general de la universidad; tenemos datos de tres periodos: 1700-07, 1721-39, 1740-50, con un gasto en música del 0,86%, 2,29% y 3,24%, respectivamente, del gasto general. Principalmente se observa una tendencia ascendente en el gasto a lo largo de 1700-50.

-----  
(4) Méndez Sanz, op. cit, pág. 60.

(5) Méndez Sanz, op. cit, págs. 53-58.

Las cantidades gastadas en música obedecen a cantidades fijas: tarifas por función, sueldos, propinas de costumbre, es decir, no son cantidades proporcionales a los ingresos o gastos generales de la universidad; los incrementos o aumentos de dichas cantidades obedecen a la misma regla. Analizemos todo esto más detenidamente.

- Años 1700-07:

Durante el periodo 1700-07 los datos aparecen en las fuentes como gasto incluido en el presupuesto del primicerio y no como gasto independiente; es decir, no aparecen en los libros de cuentas (LCU) como conceptos separados; los hemos obtenido en los libros de recibos (LR), en los cuales aparecen incluidos dichos gastos de música en la cuenta detallada que todos los cursos rendía el primicerio de la universidad (6).

En estos años de 1700-07 vemos que la música es contratada para cada función o ceremonia. No hay, pues, salarios fijos

-----  
(6) Sólo existen en el AUS libros de recibos de los cursos 1700-01 al 1706-07. Los informes que encontramos en los LR no aparecen en los libros de cuentas; en estos últimos sólo se indican, en estos años, los gastos de primicerio de manera global, especificando solamente el número de fiestas y su coste total. Se ha comprobado el número de fiestas que dan los LCU con las que aparecen en los LR y coinciden.

anuales para los músicos; además, los costes de cada función son distintos según que la fiesta sea sencilla, doble, o sean honras fúnebres, rogativas o ceremonia especial (7).

A partir de diciembre de 1704 en los documentos se especifica "Música de la catedral" (8) y los precios de la música aumentan (9). Antes no asistían por la falta de entendimiento entre las dos instituciones o por el estado poco favorable de la economía universitaria (10) (11). El menor coste de la música entre 1700-04 confirma la posibilidad de que fueran solamente los músicos de San Martín los que asistían en esos años a las funciones de la universidad.

El coste de la música supone en este periodo de 1700-07 el 0.86% de los gastos totales de la universidad; en 1700-04 está en torno al 0.6% y durante 1704-07 aumenta al 1%. Este incremento pudo darse por la recuperación que se da en la economía universitaria entre 1704 y 1707 y cuyo resultado sería,

-----  
(7) Fiesta doble 66 rs.; sencilla 55 rs.; honras 44 rs.; rogativa 116 rs.; años: 1700-dic de 1704; AUS 1604-09.

(8) AUS 1609, fol 8r.

(9) 77,5 rs. fiesta sencilla, 111 rs. doble, 65,5 rs. honras, 170 a 200 rs. rogativas; años dic 1704-1707; AUS 1609-11.

(10) AUS 1609, fol 10v-11r.

(11) Ver historia de las tres capillas.

por lo que a la música se refiere, la ampliación del número de músicos asistentes contribuyendo con ello a una mayor brillantez del ceremonial universitario.

En este periodo es de destacar el gasto extraordinario de 1.030 rs. en la música que hubo durante las honras fúnebres por el Rey Carlos II, celebradas en el mes de diciembre de 1700; en ellas participaron músicos de la parroquia de San Martín y de la ciudad de Zamora (12).

- Años 1707-1721:

Del curso 1707-08 al 1720-21 no tenemos datos del gasto en música; sólo disponemos de datos parciales para las fiestas celebradas en los cursos 1707-08 al 1712-13; datos que resultan poco fiables para establecer cualquier conclusión.

Del curso 1708-09 tenemos los datos del gasto en la construcción del órgano para la capilla de San Jerónimo, tanto en su coste total (496.400 mrs) como de los recibos y libranzas de los artesanos que trabajaron en él (13).

-----  
(12) AUS 169, fols 19r-20v. Es una prueba de la importancia que tenía en la universidad la celebración de honras fúnebres por personas reales, como ha puesto de relieve R. De la Flor, Atenas castellana, págs. 34-35.

(13) AUS 1612, fol 283v-289v.

Ante la falta de datos para estos años, podemos deducir en base a los del periodo anterior, que entre 1707-20 el gasto en música sería más o menos similar al de los años 1704-07. El número de músicos que asistía habitualmente a las funciones de la universidad durante los dos periodos fue el mismo. Destacarían con un gasto mayor los años 1708 y 1709 debido a la construcción del nuevo órgano, y también los años 1710-15 por las funciones solemnes extraordinarias celebradas. El curso 1720-21 posiblemente tuvo un gasto en música distinto si se compara con los años inmediatos anteriores, debido a la circunstancia de haber sido despedidos los músicos de la catedral; según esto, el gasto de ese año sería parecido al del periodo 1701-04 en el que normalmente sólo asistían los músicos de la parroquia de San Martín. En estos años, al grupo de chirimías y clarín y atabales se les pagaba por función (14).

- Años 1721-1739:

El siguiente periodo del que tenemos datos fiables es el que va del curso 1721-22 al 1738-39. Coincide con la presencia en la universidad de una capilla de música propia, con una plantilla de músicos contratados por un salario anual, y compartida, hasta 1738, con la parroquia de San Martín en

---

(14) AUS 1614, fol 284r; AUS 9, fol 49v.

gastos y prestaciones; el proyecto económico inicial acordado entre las dos instituciones para costear la nueva capilla era:

- De San Martín ----- 3.590 rs.
  - De la universidad ---- 7.559 rs. Procedentes de:
    - Gasto de años anteriores en músicos que asistían a las funciones ----- 4.259 rs.
    - Gasto en refrigerios y propinas a miembros de la universidad en determinadas fiestas ----- 3.240 rs.
    - Caudal del arca ----- 60 rs.
- TOTAL ----- 11.140 rs

(AUS 189, fols 22v-23r)

Los datos del gasto en música aparecen ya reflejados de manera separada e independiente en los LCU; esto nos confirma que los músicos que intervenían en las funciones universitarias como un elemento más contratado por el primicerio e incluido en su presupuesto anual, pasaban a formar parte de un organismo musical que, si bien cumplía básicamente la misma función que antes, tenía ahora una entidad, también a efectos económicos, propia; circunstancia ésta que habría de traducirse en un funcionamiento distinto al de las etapas anteriores.

Durante este periodo el gasto en música es mayor que el de 1700-07: 2,29% del total frente al 0,86% de los primeros años. No parece ser que fuera la situación económica general de la

universidad la causa de la formación de la capilla sino la mala relación existente con la capilla de la catedral, que hacía peligrar continuamente la brillantez del ceremonial universitario; prueba de ello es que el año que se toma la decisión de formar capilla (enero 1721), la universidad no pasa por buenos momentos en cuanto a economía ( balance 1720-21: - 2.676.642 mrs.).

En este periodo el gasto absoluto de la plantilla de música es ascendente en general. En el curso 38-39 el coste total de la música se incrementa notablemente; pensamos que fue la plantilla de músicos la que se llevó dicho aumento al pasar a ser financiada la capilla sólo por la universidad; esto suponía un incremento de 3.590 rs. anuales desde abril de 1738 (15).

En julio de ese mismo año se aprueba el nuevo presupuesto de la capilla de música (15), que en teoría habría de ser de 12.362 rs. anuales (420.308 mrs.), sin embargo, en los años siguientes, el gasto real no se ajustó a esa cantidad.

-----  
(15) AUS 205, fol 26rv.

- Años 1739-1750:

Del curso 1739-40 no tenemos datos del gasto en música. Durante el periodo 1740-50 la cantidad es aún mayor que la del periodo anterior (432.281 mrs de media frente a 292.831; 3,24% frente a 2,29%); las causas de este incremento son fundamentalmente el ascenso de algunos músicos y la contratación de otros nuevos (16). También son causa de la subida los aumentos que se conceden. Los años que mejor reflejan este incremento del gasto son los comprendidos entre 1740-45.

Durante los dos cursos siguientes se produce un descenso en la cantidad destinada a la capilla originado, posiblemente, a raíz de la petición del informe público sobre el estado de su economía (17); la publicación del informe, emitido en 10-V-1746 (18), y los reajustes que produjo (no aumentar el número de plazas en la plantilla, ni los salarios de los músicos, no conceder tampoco ayudas, ni limosnas), coinciden con la baja moderada del gasto con respecto al periodo 1740-45, y su estabilización en torno a la cantidad de 422.000 mrs. año hasta 1750.

-----  
(16) Manuel Alarcón es contratado, 27-VIII-39; Francisco Alonso asciende a músico, 11-III-1741; Juan de Sotomayor es contratado, 19-VI-1742).

(17) 4-II-1745; AUS 212, fol 11rv.

(18) AUS 213, fols 16r-18v.



Tabla comparativa del gasto en música en la universidad durante el periodo 1700-50.

Fuentes: LCU y LR (1700-50) y RAM.

Cantidades en maravedíes vellón.

AÑO (De 12 de nov. a 11 de nov.)	GASTO EN MUSICA (En maravedíes)	% del gasto general	% del gasto primic <sup>o</sup>	% del gasto fiestas
1700-01	90.134	No dato	12,15	18,63
1701-02	54.978	0,61	8,17	11,12
1702-03	61.336	0,66	8,84	12,63
1703-04	67.490	0,60	8,00	12,39
1704-05	90.661	0,70	12,64	17,46
1705-06	103.479	1,12	17,04	21,85
1706-07	128.758	1,47	15,05	26,11
1707-08	No hay datos fiables	-----	-----	-----
1708-09	No hay datos gasto en músicos.			
	Construcción del órgano: 496.400	3,51	-----	-----
1709-1910	No hay datos	-----	-----	-----
1710-13	No hay datos fiables	-----	-----	-----
1713-14	No hay datos gasto en músicos.			

	Gasto arreglo del órgano: 29.410	0,27	-----	-----
1714-21	No hay datos	-----	-----	-----
1721-22	134.208 (músicos) (*) (*): especificado así en los LCU.	1,31	cuentas del primic <sup>o</sup>	gasto en fiestas (1721-50) (No hay datos)
1722-23	192.350 (músicos)	1,52		
1723-24	218.800 (músicos)	1,50		
1724-25	236.250 (músicos)	1,74		
1725-26	274.266 (músicos)	2,74		
1726-27	276.278 (músicos)	2,36		
1727-28	274.621 (músicos)	2,28		
1728-29	286.584 (músicos)	2,28		
1729-30	293.776 (músicos)	2,43		
1730-31	291.210 (músicos)	2,40		
1731-32	302.078 (músicos)	2,57		
1732-33	291.006 (músicos)	2,77		
1733-34	331.296 (músicos, gratifi- -caciones, ropas mozos)	2,70		
1734-35	303.930 (músicos, varios)	1,90		
1735-36	378.074 (músicos, aumentos, costa)	2,55		
1736-37	367.076 (músicos, aumentos, costa )	3,25		
1737-38	383.852 (músicos, aumentos, costa, instrumentos)	2,76		
1738-39	434.818 (músicos, aumentos, costa, un clarín)	2,28		

1739-40	No hay datos	-----		
1740-41	451.916 (músicos, ropas mozos, costa)	2,74		
1741-42	450.550 (músicos, ropas mozos, costa)	3,12		
1742-43	459.526 (músicos, ropas mozos)	2,53		
1743-44	447.728 (músicos)	3,60		
1744-45	437.110 (músicos)	3,68		
1745-46	385.204 (músicos)	3,29		
1746-47	424.066 (músicos)	3,20		
1747-48	420.568 (músicos)	3,45		
1748-49	424.710 (músicos)	3,57		
1749-50	421.438 (músicos)	3,28		

- RANGO SOCIAL Y RELACIONES LABORALES DE LOS MIEMBROS DE LA  
CAPILLA:

· salarios:

El salario es el "asignado" fijo, estipulado con carácter anual para cada empleo en la universidad (19).

No se puede hablar de salarios de músicos hasta que se aprueba la formación de la capilla (1721); en el proyecto se fijaron unos salarios concretos para cada uno de los miembros, no obstante, los que en realidad se pagaron a partir de la entrada en funcionamiento de la capilla fueron un poco más elevados:

Salarios durante el curso 1723-24. (AUS 2095)

- Organista/arpista ----- 1.286 rs. 4 mrs.

- Cantores:

- tiple ----- 533 rs. 12 mrs.

- contralto ----- 640 rs.

- tenor ----- 990 rs.

- tenor ----- 965 rs. 18 mrs.

- Instrumentistas:

- violín ----- 514 rs. 10 mrs.

- violín ----- 257 rs.

-----  
(19) Méndez Sanz, op. cit. pág. 52.

- bajón -----	643 rs.	
- bajón / chirimía -----	386 rs.	
- [dos mozos] cada uno -----	110 rs.	
		<hr/>
TOTAL -----	6.435 rs.	10 mrs.

Los salarios que se aprobaron en julio de 1738, cuando San Martín es separada del contrato de financiación, y que la universidad se compromete a pagar en adelante a sus músicos son:

- Arpista / organista -----	2.140 rs.	178 mrs.
- Cantores:		
- contralto -----	1.500 rs.	125 mrs.
- contralto -----	1.200 rs.	100 mrs.
- tenor -----	1.500 rs.	125 mrs.
- tenor -----	1.300 rs.	108 mrs.
- Instrumentistas:		
- 1er. violín -----	1.500 rs.	
- 2º violín -----	1.100 rs.	91,75 mrs.
- chirimía -----	830 rs.	69 mrs.
- bajón -----	830 rs.	69 mrs.
- Tres mozos de coro -----	462 rs.	los tres.
		<hr/>
TOTAL	12.362 rs.	

(AUS 98, fol IIIr)

Como se ve, los sueldos aumentaron considerablemente. En los años posteriores también hay variaciones; así en en 1746 se presentó al claustro un informe encargado en febrero de 1745 donde los salarios son, en algunos casos, ligeramente inferiores a los de 1738, aunque los costes adicionales aumentasen la cantidad total del gasto de la capilla de música:

Informe emitido en mayo de 1746 sobre salarios de los músicos de la universidad.

- 1 organista / arpista -----	2.000 rs.
- músicos de voz: 4 + 1 vacante -----	5.500 rs.
- músicos de instrumento:	
2 violines -----	2.600 rs.
1 chirimía -----	830 rs.
1 bajón -----	830 rs.
- mozos: 2 + 2 vacantes -----	616 rs.

TOTAL 12.362 rs..

Además de jubilaciones, socorros y enfermedades de los músicos.

[AUS 34, fols 16r-17r]

No tenemos datos posteriores a este último informe, ahora bien, por los acuerdos tomados en claustro a raíz del mismo (20), y los datos sobre el gasto en música a partir de 1746, podemos decir que, si no bajaron, por lo menos no aumentaron;

-----  
(20) AUS 213, fols 16r-17r.

esto lo demuestra la contratación de un tenor, Antonio Bergara por fallecimiento de Nicolás González, y de un contralto, Alonso Bayón por fallecimiento también de Benito Abango, con las mismas cantidades que sus antecesores: 1.500 rs (21).

Del grupo de chirimías y del de clarín y atabales no hay constancia de que formasen parte del presupuesto de la capilla de música. No hay tampoco ningún documento que refleje sus salarios durante este periodo, sólo hay una mención de un Baltasar García como atabalero de la universidad (22); hay otras citas documentales donde constan pagos eventuales hechos por alguna función a músicos de este tipo (Ver capítulo de plantillas).

· ayudas:

Todos los empleos de la universidad percibían una serie de complementos de carácter eventual sobre su salario (23). Veamos qué características adquieren para el caso de los músicos:

**Propinas:** son cantidades asignadas extraordinariamente como pago por tareas que en principio no están entre los cometidos

-----  
(21) AUS 916, fol 16r.

(22) AUS 1429, fol 53r.

(23) Méndez Sanz, op. cit. Pág 60.

ordinarios del músico asalariado: "echar el compás" el más antiguo, afinar el órgano el organista, repartir partituras, etc, (24); el pago de las propinas puede ser en especie (cera, refrigerios) (25) o en moneda.

**Ayudas de costa:** son cantidades solicitadas para cubrir los gastos derivados de una actividad extraordinaria pero relacionada con la capilla: traslados, afinar y componer instrumentos, compra de ropa para las funciones, estudios a realizar, etc, (26).

**Aumentos de salario:** solicitados por el aumento de "la carestía de la vida"; son concedidos ocasionalmente (27).

**Limosnas:** se piden y conceden para hacer frente a situaciones de necesidad: enfermedad, muerte y entierro de algún familiar cercano, por mucha familia que mantener, etc, (28); también son pedidas por la familia de los músicos difuntos (29).

---

(24) AUS 190, fols 10r-11r.

(25) AUS 833, fols 239r-240r.

(26) AUS 189, fol 36r.

(27) AUS 207, fol 26v; AUS 31, fol 38r.

(28) AUS 192, fol 94.

(29) AUS 213, fol 25r.



Préstamos: se solicitan para hacer frente a gastos extraordinarios (30).

- otras ayudas:

Enfermedad: cuando los músicos enfermaban se les socorría en el hospital del estudio; si su enfermedad era muy contagiosa, en su propia casa; era el claustro quien decidía, previa petición, cuándo y cómo había de ser el socorro al enfermo (31).

jubilaciones para los músicos que estuvieron en la nómina de la universidad (32).

. vivienda:

Los músicos, por la continua movilidad de aquel tiempo o su situación económica, acostumbraban a alquilar casa, algunas de ellas a la universidad; en los LCU hay constancia de ello a partir de 1730-31. Las cantidades van desde 400 y 480 rs. que paga el catedrático y maestro, a entre 154 y 200 rs. año que pagan los músicos (33).

-----  
(30) AUS 198, fol 61v.

(31) AUS 204, fol 113r.

(32) AUS 213, fols 16r-17r.

(33) LCU.

· sanciones:

La más frecuente era la multa que consistía en dejar de cobrar la cantidad correspondiente a una función en caso de faltar a la misma, ser impuntual o no obedecer al maestro (34). La peor de todas las sanciones era la expulsión de la capilla (35).

· licencias:

Los músicos solían pedir las para salir de Salamanca por asuntos particulares, estudios, asistir a otras funciones, etc, y también, dentro de la propia ciudad, para asistir a otros actos fuera de la universidad. Las licencias sólo se concedían por unanimidad de los tres comisarios de música (36).

-----  
(34) AUS 833, fols 168v, 199v-200v.

(35) AUS 916, fols 53r, 54rv.

(36) AUS 916, fol 56v.

· estructuración social:

En el entorno de la capilla de música, la jerarquía y la existencia de distintos niveles de consideración social y económica eran evidentes; por otra parte, esto era así prácticamente en todos los ámbitos de la sociedad española de la época.

En primer lugar hay que decir que la capilla de música era un elemento complementario en las ceremonias de la universidad (37); era uno de los servicios que la universidad contrataba para su funcionamiento como institución, entrando sus componentes en la categoría de "dependientes" de la universidad (38), es decir, de empleados encargados de realizar las tareas manuales de rango inferior, como el relojero, el barrendero o la luminaria (39).

El nivel de "dependiente" era el más bajo en la escala social de la universidad; hacia arriba, el escalafón ascendía por los niveles de "ministros", "catedráticos" y, finalmente, "altas instancias" (40).

-----  
(37) AUS 188, fol 27r-30r; 31r-32r; 139 bis v.

(38) AUS 213, fol 16r-17r.

(39) Méndez Sanz, op. cit. Pág. 59.

(40) Méndez, op. cit.

Una prueba de que esto era así es el hecho de que la capilla de música estaba totalmente controlada por el claustro universitario, bien directamente o a través de los comisarios correspondientes; es la universidad siempre la que decide cuándo formar capilla, qué plantilla debe tener, en qué lugares y momentos debe actuar, qué sueldos, ayudas, propinas y limosnas se pueden conceder, cuándo se contratan o despiden músicos, etc (41). Es una relación clara de señor y criado en la cual la universidad tiene todas las prerrogativas, y los beneficios que disfrutaban los músicos son siempre una concesión (42).

Los intermediarios entre la capilla y la universidad son los comisarios de música (43) entre los que siempre suelen estar el primicerio y el catedrático de esta materia o bien solamente el primicerio; no obstante, hay determinadas cuestiones como aumentos de sueldo, peticiones de empleo, etc, en las que la junta o comisión de música prefiere trasladar al claustro la resolución.

El catedrático de música es, además, el maestro de la capilla, pero nunca aparecerá en las nóminas de ésta, ya que su

-----  
(41) Pueden verse múltiples ejemplos de esto en los documentos procedentes de los Libros de claustro, en los que continuamente se están tratando asuntos sobre la capilla de música.

(42) AUS 189, fol 36r.

(43) AUS 172, fols 51r-52v.

verdadero puesto, por el que cobra y figura en la universidad, es el de catedrático. Evidentemente un catedrático de la universidad no puede estar en la nómina de empleados subalternos. El dirige a los músicos recibiendo por ello, no un sueldo, sino una propina, como reciben los demás miembros de la universidad en las funciones ceremoniales. El maestro gobierna y es la autoridad principal de la capilla de música, los músicos le deben obediencia.

"Asímesmo acordaron los dichos señores que todos los músicos de la capilla obedezcan al maestro como a su cabeza."

[AUS 916, fol 56v]

Dentro de la plantilla de música las jerarquias siguen existiendo. Hay dos índices de rango observables: el empleo, en primer lugar, y, a igual empleo, la antigüedad en el puesto. Que hay más rango en un empleo de la capilla que en otros es algo fácilmente demostrable por los emolumentos recibidos en cada caso:

**Escalafón salarial en la capilla de música de la universidad.**

[Datos del año 1738; después de separarse de San Martín]

[Salarios por persona]

- 1) Maestro: nómina de catedrático de la Udad.
- 2) Organista/arpista:----- 2.140 rs.

- 3) Cantores y dos violines:----- 1.100 a 1.500
- 4) Chirimía y bajón:----- 830 rs.
- 5) Mozos de coro:----- 154 rs.

Después del maestro, el músico que aparece con más sueldo es el arpista/organista. Según lo dicho más arriba, debería ser también el de más rango social y por lo tanto el de mayor jerarquía de entre los músicos; y esto parece ser así, pues al hablar de los oficios veíamos que solía ser el sustituto del maestro en su puesto de catedrático de música, y si no lo era también en el de director de la capilla era porque con su oficio de organista/arpista no podía "compasear".

Los puestos siguientes en importancia los ocupaban los cantores o músicos de voz; sus sueldos eran los más importantes después del organista; además solían contar con una capellanía de misas si eran sacerdotes.

A continuación, los músicos instrumentistas; en 1723-24 están mejor remunerados los de bajón y chirimía que los violines; sin embargo a partir de 1738 ocurriría lo contrario; esto era un indicador de que los instrumentos a la moda eran los más cotizados y considerados.

Los últimos puestos de la capilla los ocupaban los aprendices o mozos de coro; además de cobrar mucho menos, no recibían el tratamiento de Don.

Entre empleos del mismo rango, la antigüedad es el elemento de jerarquía; así vemos como quien sustituye al maestro en el gobierno de la capilla es, al no poder ser el organista, el músico más antiguo.

Los miembros de la capilla tenían en conjunto un estatus mayor que otros trabajadores. El grupo de clarín y atabales eran algunos de ellos; eran considerados de rango inferior que los músicos, hasta el punto de no ser admitidos para tocar junto a la capilla más que por circunstancias especiales; además, nunca se les llamaba músicos ni recibían el tratamiento de Don.

Otro índice de jerarquía era el precio pagado por el alquiler de casa. (44) Según los LCU, de 1730-31 en adelante las cantidades pagadas por los músicos que alquilaban casa a la universidad eran:

(en rs. vn.)

Catedrático y maestro ----- 400 a 480. Yanguas.(1740-42).

Organista/arpista ----- 200. Alfayate. (1732-34).

160-165. Aragüés (1742-)

-----  
(44) Hay que tener en cuenta que los usos privados de elementos como vivienda, vestido, servicio doméstico, etc, en esta época eran, además, indicadores de rango social. Para el caso de la vivienda ver de Alain Collomp, Familias, viviendas y cohabitaciones, en Historia de la Vida privada, Tomo III, Taurus, 1989.

Cantores ----- 165. Villalobos (1730-46)  
160-154. N.González (1732-42)  
(1744-45).  
Instrumentistas ----- 160-170. Fco. de Corominas  
(1731-37).



1.5. Obras musicales interpretadas.

- POLIFONIA EN PAPELES SUELTOS:

Según el catálogo de la capilla de música de la Universidad (CMU), las obras que cumplen los requisitos fijados para este estudio, es decir, que estén completas y que aparezcan claramente reseñados el nombre de autor o anónimo, y la fecha de composición, considerando sólo las del periodo 1700-50, son 43. Vamos a ordenarlas en función de:

1. Total
2. Autor
3. Fecha de composición
4. Forma musical/ Instrumentación.

1. Total: 43 obras.

2. Autor:

- Anónimo:

2 Villancicos

---

TOTAL: 2 obras.

- Aragüés, Juan Antonio:

17 Villancicos

1 Lección de difuntos

1 Magnificat

1 Motete

1 Responsorio de difuntos

2 Salmos

1 Salve Regina

---

TOTAL: 24 obras.

- Menéndez, Matías:

3 Salmos

---

TOTAL: 3 obras.

- Mir y LLusá, Juan:

1 Magnificat

13 Villancicos

---

TOTAL: 14 obras.

3. Fecha de composición:

- 1700-1734: 0 obras.

- 1735: 1 Villancico (Aragüés)

- 1736: 1 Villancico (Mir y LLusá)

1 Magnificat (Mir)

- 1737: 0 obras
- 1738: 0 obras
- 1739: 1 Salmo (Aragüés)
- 1740: 3 Villancicos (Aragüés)  
1 Lección difuntos (Ar)  
1 Responsorio difuntos (Ar)
- 1741: 2 Villancicos (1 Ar, 1 Mir)
- 1742: 4 Villancicos (2 Ar, 2 anónimos)
- 1743: 2 Villancicos (Ar)
- 1744: 1 Villancico (Ar)  
1 Motete (Ar)  
3 Salmos (Menéndez)
- 1745: 2 Villancicos (Ar)  
1 Salve (Mir)
- 1746: 2 Villancicos (Mir)
- 1747: 2 Villancicos (Ar)  
1 Salmo (Mir)
- 1748: 8 Villancicos (6 Mir, 3 Ar)  
1 Magnificat (Ar)

- 1749: 3 Villancicos (2 Ar, 1 Mir)
- 1750: 1 Villancico (Ar)

4. Obras:

[de no indicarse lo contrario, se

supone en todas el acompañamiento continuo]

- Lección de difuntos: 1 con Vs-Vnes (1740, Ar)
- Magnificat: 1 con 4Vs-Vnes (1748,Ar)  
1 con 5Vs-Vnes (1736,Mir)
- Motete: 1 con Vs-Vnes (1744, Ar)
- Responso: 1 con 4 Vs-Vnes (1740, Ar)
- Salve: 1 con 5 Vs-Vnes (1745, Ar)
- Salmos: 5 con 4 Vs-Vnes (1739,Ar) (1744(3),Menéndez)  
(1747,Ar)(1748,Ar)
- Villancicos: 2 con Vs-Vnes (1742,1745,Ar)  
3 con 3 Vs-Vnes (1746,48(2),Mir)  
19 con 4 Vs-Vnes (1736,41,46,47,48,49,Mir;  
1740-50(16)Ar;1742(2)Anón)  
2 con 7 Vs-Vnes (1745,48,Mir)  
1 con 8 Vs-Vnes (1748,Mir)  
3 con 4 Vs-Vnes-Clnes (1748,Ar)  
1 con 4 Vs-Vnes-Tpas (1749,Ar)  
1 con Vs-Vnes-Tpas (1742,Ar)

---

TOTAL: 32 Villancicos

Si convertimos estos datos en porcentajes tendremos que:

- Autor:

	N	%
Anónimo	2	4,65
Aragüés	24	55,81
Menéndez	3	6,97
Mir	14	32,55
	<hr/>	<hr/>
	43	100

- Fecha de composición:

	N	%
1700-34	0	0
1735	1	2,32
1736	2	4,65
1737	0	0
1738	0	0
1739	1	2,32
1740	5	11,62
1741	2	4,65
1742	4	9,30
1743	2	4,65
1744	5	11,62
1745	3	6,97
1746	2	4,65

1747	3	6,97
1748	9	20,93
1749	3	6,97
1750	1	2,32
	<hr/>	<hr/>
	43	100,

- Obras:

<u>Tipos</u>	<u>N</u>	<u>%</u>
Villcos	32	74,41
Lección	1	2,32
Magnificat	2	4,65
Motete	1	2,32
Responso	1	2,32
Salve	1	2,32
Salmos	5	11,62
	<hr/>	<hr/>
	43	100

<u>Organización de partes</u>	<u>N</u>	<u>%</u>
Vs-Vnes	4	9,30
3Vs-Vnes	3	6,97
4Vs-Vnes	26	60,46
5Vs-Vnes	2	4,65
7Vs-Vnes	2	4,65
8Vs-Vnes	1	2,32

4Vs-Vnes-Clnes	3	6,97
4Vs-Vnes-Tpas	1	2,32
Vs-Vnes-Tpas	1	2,32
	<hr/>	<hr/>
	43	100

La lectura de estos datos nos dice que, en función de las obras que hemos admitido como muestra del análisis y que pueden ser representativas de lo que se interpretaba en la capilla durante aquel periodo, el autor con más obras es Juan Antonio Aragüés (24; 55,81%), la forma musical más habitual era el villancico (76,41%) y la instrumentación la de 4 voces con violines (60,46%) (sobre B.C. en el que pueden participar, según los datos expuestos cuando describimos las plantillas: órgano, arpa, violón y bajón); los años de la década de los cuarenta parece que fueron de una considerable producción (93,02%).

En cuanto a los instrumentos, hay que decir que los violines estaban desde 1735 (la fecha más antigua de las que constan en el catálogo) y que desde 1742 hay trompas y clarines; en las instrumentaciones de las obras del catálogo, sin embargo, no aparecen chirimía (que estuvo en la plantilla desde que tenemos datos fiables sobre ella, 1724) ni oboe (que apareció en 1740), esto nos hace pensar que, probablemente, intervinieran como instrumentos de doblado de otras partes, fundamentalmente

voces, y que las obras de dicho fondo no eran las únicas que se interpretaban en la capilla de la Universidad.

Si comparamos esta producción con la de la catedral (1) y desde 1735, la fecha más antigua del catálogo de la universidad, vemos que la de ésta es bastante inferior, al representar sólo un 13,39 % de lo que en las mismas condiciones encontramos en la catedral; si la comparación la hicieramos desde 1722, sería de un 10,36 %; desde 1700, de 6,98 %. Observamos la misma desproporción si comparamos, además del número total de obras, otros parámetros como autores, forma o instrumentación.

No obstante, si tenemos en cuenta que la financiación de la capilla de la universidad desde su formación en 1722 y hasta 1750 representó alrededor de un 64 % de lo presupuestado para la de la catedral (2), que la plantilla durante ese mismo periodo era el 52 % de la de la catedral (3) y la ausencia en el catálogo de la universidad de obras con instrumentos que sabemos que estaban en su plantilla, es lógico pensar que las grandes diferencias observadas en cuanto a la producción de obras musicales no son debidas sólo a las diferencias de

-----  
(1) Ver 3.5.

(2) Ver 3.3.

(3) Ver 3.2.



financiación y plantilla, sino que, posiblemente, siendo las obras del catálogo universitario representativas de lo interpretado por la capilla de música de la universidad desde su fundación en 1722, no fueron las únicas empleadas en las funciones universitarias.

**-MUSICA DE CHIRIMIAS Y DE CLARIN, TROMPETAS Y ATABALES:**

Antes de cerrar este capítulo diremos algo sobre la música de chirimías; no tenemos conocimiento de que en la universidad se conserve ninguna muestra escrita de música para chirimías, lo que sí tenemos son varios testimonios de la existencia de este grupo así como de su función, mencionada en los documentos como "el toque de las chirimías" (4).

Tampoco se conserva música de la que tocaban el clarín y atabales en las funciones universitarias (5)

-----  
(4) CU, fol 41r.

(5) Ver en el capítulo "Ambito de ejercicio" (1.3) lo referente a estos dos grupos de instrumentistas.

## 2. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA PARROQUIA DE SAN MARTIN DE SALAMANCA (1700-1750).

### 2.1. Historia:

El interés por la capilla de música de la parroquia de San Martín viene dado por ser la del ayuntamiento de la ciudad de Salamanca, y por lo tanto la sede de las funciones religiosas organizadas por él.

La capilla de música fue fundada en 1676 por los parroquianos Dn. Juan Muñoz del Castillo y su esposa, Dña. María de la Cruz y Guerra, con el capital proveniente de cinco casas construidas por ellos sobre unos suelos propiedad de San Martín y del ayuntamiento de la ciudad:

"Relación de propiedades y rentas que tocan a la fundación de la música sita en esta iglesia de S. Martín.

1. Primeramente una casa en el corrillo de S. Martín que está inmediata a la confitería que está pegada a la puerta de esta iglesia, que sale a dicho corrillo a mano izquierda como se va a dicha puerta, que la vive Antonio Hernández.

2. Yten otra casa pegada a dicha iglesia en la esquina como se va de la plazuela de la yerba a mano izquierda antes de llegar a la puerta de dicha iglesia, que corresponde al altar mayor, que vive al presente Julio Martín, dorador.

3. Yten otra casa al mismo sitio, junto a dicha puerta de la iglesia, en que al presente vive Jerónimo Parada y Hontiveros, cerero.

4. iten otra casa que está pegada a dicha iglesia a mano derecha como se va a dicha puerta en que al presente vive Joseph de Coca, cerero.

5. iten otra casa, inmediata a la de arriba, en que al presente vive Julio Fernández Carretudo, cerero.

6. De unos suelos que eran de dicha iglesia y de la ciudad, que dieron para fábrica, dichas casas se fabricaron haziendo la costa Juan Muñoz del Castillo y María de la Cruz y Guerra, su mujer, parroquianos, los cuales ycieron de ellas expontánea donación a dicha yglesia, fundando sobre dichas posesiones la música que al presente tiene dicha yglesia por tratado de excriptura de pacto que se trajo ante Mattías de Zamora, escribano real y del número de esta ciudad, año de mil seisientos y setenta y seis, con poca diferencia. Es boluntad.

7. Es boluntad de dichos fundadores que los réditos de las casas se distribuian en cada un año entre los que compusieren la música, conforme la abelidad de cada uno, graduando su salario a disposizión de los fundadores, y patronos que quedaren nombrados, después de los días de dichos vienhechores.

[ADS 423/44. LFPR. Fol 294r].

La parroquia, por su parte y hasta 1722, cuando necesitaba asistencia de músicos para la fiesta de su patrón, llamaba a la capilla de la catedral y como mucho a dos de la suya, y es que la fundada por Dn. Juan Muñoz tenía unos cometidos concretos, que veremos en el capítulo dedicado al ámbito de ejercicio, entre los que no estaba el oficio de dicha fiesta. El hecho de que los mayordomos de la parroquia llamasen a la música de la catedral en vez de contar con la existente en su propia iglesia se debería, posiblemente, a que la primera era una capilla más numerosa y mejor dotada, hecho evidente que podemos comprobar comparando las plantillas de ambas durante estos años.

En 1722 la universidad, como hemos podido ver en el capítulo dedicado a su capilla, propone a San Martín fundar una para ambas instituciones. Entre abril y mayo de ese año se constituyó, aportando la parroquia todo el capital que en ella había para música, es decir, la fundación de Juan Muñoz y lo que la fábrica gastaba en organista y en las fiestas a sus expensas:

"En el año de 1722, siendo mayordomo de la fábrica Joseph Nabarro, se concordó con la Yglesia y los patronos de esta memoria para nueva fundación de música, y por parte de los comisarios nombrados por dichos patronos, y con lizencia del señor obispo, se ofrezíó a los señores comisarios del gremio y claustro de esta Yglesia, entre otras cosas conzernientes a concordia, las partidas siguientes que oy subsisten por renta fija y anual de la música de San Martín, que son las siguientes:

<u>Casa.</u> Primeramente, seiscientos y sesenta reales que rrenta al año la casa que dicha memoria tiene a la plaza maior, y trae arrendada Cayetano Román, lienzero.	660 [rs]
<u>Iden.</u> Más seiscientos rs. que renta la casa en que bibe Jerónimo de Parada, zerero.	600 [rs]
<u>Iden.</u> Más setecientos reales que renta la casa que traía Joseph de Coca, zerero [...]	700 [rs]
<u>Iden.</u> Más quinientos reales que renta la casa que bibe Julliana Alonso, viuda zerera.	500 [rs]
<u>Iden.</u> Más quatrocientos y setenta reales que renta la casa tienda al Corrillo.	476 [rs]
	<hr/> 2.936 [rs]

Cuias cantidades se pagan a los músicos por mesadas, según el repartimiento establecido a cada músico y unos y otros comisarios. Con cuio motibo an zesado las quantas por pagar lo mesmo que se cobra.

Asímismo la fábrica y sus maiordomos contribuyan a la música en cada un año con seiscientos y cinquenta y quatro rs. en esta forma: los 400 rs. por rrenta del salario que se pagaba al horganista; los 134 por el coste que tenía cada año la música por la fiesta del día de San Martín; y los 120 restantes que así mismo tenía de costa la música por la fiesta de las quarenta horas.

654 [rs]

Que importa todo tres mil y quinientos y nobenta reales, los que se reparten por mesadas a los músicos en cada un año como consta de sus recibos que cada mayordomo guarda."

3.590 [rs]

[LBC, cuentas 1721-22, Fols 48r-57r]

No obstante, al ser la universidad la principal financiadora era también la primera en recibir sus prestaciones (1), dejando a la parroquia de San Martín en segundo lugar en cuanto a la asistencia de la capilla.

La situación que acabamos de ver explicaría los continuos roces entre las dos instituciones, manifestados a través de las molestias que dicen sufrir los músicos en el trato con la parroquia y que, acentuados desde 1736, llevan a las dos partes a romper el acuerdo en abril de 1738.

-----  
(1) Ver capítulos historia y financiación de la capilla de la universidad.

La universidad se queda con la plantilla de la capilla (2) y San Martín inicia, desde esa fecha, los trámites para la formación de una nueva, que no parece estar formada del todo hasta 1742. Durante el periodo que va de 1738 a 1742, San Martín llamaría para su fiesta tanto a la capilla de la catedral como a la de la universidad (3).

A partir de 1742 la iglesia de San Martín cuenta con una nueva capilla de música. Según los Libros de cuentas de fábrica de dicha parroquia, su financiación se hace sumando, como desde 1722, todo el capital disponible para música. También, sus obligaciones son las impuestas por los fundadores y las de la parroquia. Es por eso que por primera vez puede hablarse realmente de una capilla de música de la parroquia de San Martín, ya que la que hubo hasta 1722 era para el servicio de sus fundadores y no estaba asumida por la parroquia, como demuestra el hecho de contar para su fiesta con la de la catedral; y la nacida del acuerdo con la universidad, desde ese año y hasta 1738, estaba pensada prácticamente para el servicio en la universidad.

-----  
(2) Ver 1.2.

(3) LCFP 1716-40, fols 432v-433r, 459r. LCFP 1740-68, fols 15v-16r.

## 2.2. Estructura: empleos, plantillas, nómina, etc.

### - EMPLEOS:

En la capilla de San Martín durante todo el periodo 1700-50 los empleos que hay son en calidad de músicos asalariados. Los de maestro, compositor y organista, son ejercidos por una misma persona desde 1722; antes de esa fecha no hay constancia del empleo de compositor, sí de maestro, que podía serlo el organista o el arpista. El resto de los empleos los ocupaban los músicos de voz e instrumentos. Los hay también de mozo de coro, y contrataciones eventuales de organero y afinador.

### - PLANTILLAS:

La fuente principal para determinar las plantillas de la capilla de música de San Martín es el Libro de Bienes de la Capilla (LBC) del ADS.

· 1702-04:

- organista: Esteban García.
- cantor: Polinaro de Silva.
- cantor: Andrés Estévez.
- arpista y chirimía: Benito García.
- chirimía: Isidro Martín.
- músico: Fco. Arellano.
- músico: Fco. Bamba.
- músico: J.E. López de Cárdenas, presbítero.
- músico: Martín de Ochoa.

· 1710-11:

- organista.
- cantor: Andrés Estévez.
- arpista y maestro: Juan Antonio Martín Origüela
- chirimía: Isidro de Coca
- músico: Fco. Arellano.
- músico: Jacinto Gabriel Robleda
- músico: J.Alvárez Gudino
- músico: Fco. Martín del Corral.



· 1720-21:

- músico cantor: Andrés Estévez.
- chirimía: Isidro de Coca
- bajón: Antonio García.
- músico: Matías Oses
- músico: Miguel de Abarca.

· abril-octubre de 1722 hasta 1729: durante estos años las plantillas de la capilla de la universidad y la de San Martín coinciden (1). La principal y casi única diferencia es que, hasta el final del acuerdo de financiación (1722-1738), los maestros serán distintos: en la universidad el catedrático de música, en San Martín el organista de la capilla.

· 1729-1738. A partir de 1729 debió haber algunas pequeñas diferencias, como ya hemos mencionado al hablar de la capilla universitaria; en los documentos de la Udad. no tenemos una descripción completa de la plantilla durante este periodo, sin embargo en el LBC sí las hay de los músicos que asistieron en San Martín durante aquellos años.

-----  
(1) Ver 1.2.

. 1729-32:

- organista, arpista y maestro: Fco. Alfayate.
- contralto: Benito Abango
- contralto: Gaspar de Villalobos.
- tenor: Nicolás González.
- violín 1º: Juan de Corominas.
- violín 2º: Fco.de Corominas.
- bajón y chirimía: Isidro de Coca.
- bajón: Atilano Rodríguez.

. 1732:

- organista, arpista y maestro: Fco. Alfayate.
- contralto: Benito Abango
- contralto: Gaspar de Villalobos.
- tenor: Nicolás González.
- violín 1º: Juan de Corominas.
- violín 2º: Fco.de Corominas.
- bajón y chirimía: Isidro de Coca.
- bajón: Atilano Rodríguez.
- 3 mozos de coro.

· marzo de 1738 ( plantilla anterior a la ruptura con la universidad):

- organista y maestro: Juan Antonio Aragüés.
- contralto: Benito Abango
- contralto: Gaspar de Villalobos.
- tenor: Nicolás González.
- violín 1º: Manuel Fernández.
- violín 2º: Fco.de Corominas.
- chirimía: Juan Prieto.
- bajón: Jacinto García Robleda.
- 3 mozos de coro.

· abril de 1738: [la universidad se queda con la plantilla de la que había sido la capilla cofinanciada y San Martín inicia los trámites para la formación de una nueva]:

- organista: Juan de Sotomayor.
- clarín y chirimía: Manuel Marín.
- bajón: Antonio Araujo.

· 1743-44:

- organista [y maestro]: Juan de Sotomayor.
- cantor: Roque Vicente.
- cantor: Fco. Martín.
- cantor: Nicolás Agustín.
- cantor: Ignacio García.
- arpista: Antonio Gómez.

- violín 1º: Juan Antonio Díez.
- violín 2º: Lucas Álvarez.
- clarín, oboe y chirimía: Manuel Marín.
- bajón, chirimía y clarín: Blas Gómez.

. 1749-50:

- organista, compositor [y maestro]: J.de Sotomayor.
- cantor: Fco. Martín.
- cantor: Ignacio García.
- cantor: Joachim Frombeta.
- arpista: Antonio Gómez.
- violín 1º: Juan Antonio Díez.
- violín 2º: Joseph Agustín Martínez.
- clarín, oboe y otros instrumentos: Fco. Panero.
- bajón y clarín: Fco. Antonio Fernández.

- VOCES de la capilla:

Desde 1722 la capilla de San Martín tendrá la misma distribución de voces que hemos visto en la capilla de la universidad, excepto que cuenta con una voz de tiple menos desde 1730.

A partir de marzo de 1738 en que se rompe el acuerdo entre las dos instituciones, la parroquia de San Martín irá dotando su plantilla hasta alcanzar en 1740 el número de cuatro voces; no sabemos nada acerca de sus registros ya que las fuentes no lo especifican.

-INSTRUMENTOS:

En San Martín se construyó un órgano nuevo entre agosto de 1714 y octubre de 1715. El mecanismo lo hizo Joseph Hernández y la caja Joaquín de Churriquera. El coste total fue de 10.319 rs. vn., 7.303 por el órgano propiamente dicho y 3.016 por la caja (2). En 1728 fue afinado por el P.franciscano Simón Fontana (3).

-----  
(2) ADS 423/31, 1714-15, fol 435v

(3) ADS 423/31, 1728-29, fol 239v.

En esta tabla presentamos la aparición y presencia de los instrumentos que componían la capilla de música de San Martín; entre corchetes señalamos el periodo de financiación de una misma capilla para la parroquia y la universidad.

1702	'20	'22	'22	'26		'38	'38	'40	'45	'50
					[	S.Mrn-Udad.	]			
	Chirimía-----			-----			-----			-----
		Bajón-----		-----			-----			-----
			Violín-----				-----			-----
				Violón-----			-----			-----
									Oboe-----	
									Clarín-----	
	Organo-----			-----			-----			-----
	Arpa-----			-----			-----			-----
					[	S.Mrn-Udad.	]			
1702	'20	'22	'22	'26		'38	'38	'40	'45	'50

En esta otra se muestra el número de instrumentistas que hubo en la capilla de San Martín durante el periodo 1700-50, independientemente del número de unidades por cada tipo de instrumento.

	Bajón	Chirimía	Violín	Violón	Oboe	Clarín	Organo	Arpa
1702	0	2	0	0	0	0	1	1
1704	0	2	0	0	0	0	1	2
1710	0	1	0	0	0	0	1	1
1715	0	1	0	0	0	0	1	1
1720	1	1	0	0	0	0	1	1
1721	1	1	0	0	0	0	1	1
-----								
Universidad-San Martín.								
1722	2	1	2	0	0	0	1	1
1726	2	1	2	1	0	0	1	2
1738	1	1	0	0	0	1	1	0
-----								
1740	1	2	2	0	1	2	1	1
1745	1	(1)	(2)	0	1	2	1	1
1749	2	(1)	2	0	1	2	1	1

- PROVISION DE PLAZAS:

Parece ser que las plazas de la capilla eran provistas por oposición tanto durante el periodo 1722-38 como en el resto de los años estudiados. Tenemos en las cuentas de la capilla de 1719-20 una ayuda de costa a un bajón que hizo oposiciones:

Ayuda de costa. Más da treynta reales que de horden de los patronos pagó a un bajón que yzo oposiciones, se le mandaron dar por ayuda de costa.

[LBC, fol 39v]

y en el año 1749-50 músicos de la catedral y la universidad asisten como tribunal a las pruebas para la admisión de músicos en San Martín:

Refresco. Ytten treynta reales de vellón que dicho mayordomo expresó aber ttenido de costa el refresco que de orden de dichos patronos se dio a diferentes músicos de cathedral y universidad que se allaron presenttes al examen y prueba que se yzo en dicha iglesia a los prettendientes músicos a que concurrieron algunos de dichos patronos.

[LBC, fol 126v]



- NOMINA:

- Abarca, Miguel: músico; de 1719 a 1722.
- Alcántara, Pedro: músico; 1715.
- Alonso, Roque: músico de voz; 1742-43.
- Álvarez Gudino, Joseph: músico; 1706-1715.
- Álvarez, Lucas: violín 2º; 1741-1745.
- Araujo, Antonio: bajón; 1738-1744.
- Arellano, Francisco: bajón; 1702-1712.
- Arcoyén, Juan de: bajón; 1718-19.
- Bamba, Francisco: músico; 1702-06.
- Bustos, Francisco: bajón; 1736-38.
- Caballero Vallesteros, Francisco: organista; 1713-15.
- Díez, Juan Antonio: violín 1º; 1741-1750.
- Estévez, Andrés: cantor, bajón desde 1721; 1702-1722.
- Fernández, Fco. Antonio: clarín, bajón y otros instrumentos; 1744-50.
- Frombeta, Joachim: cantor; 1750.
- García, Antonio: bajón; 1718-22.

- García, Benito: arpista y chirimía; 1702-05.
- García, Esteban: organista. 1702-04.
- García, Ignacio: músico de voz; 1741-1750.
- Gómez, Antonio: arpista. 1741-50.
- Gómez, Blas: bajón, chirimía y clarín; 1741-1745.
- López, Manuel: músico; 1712.
- López de Cárdenas, Juan Esteban: músico; 1703-04.
- Marín, Manuel: clarín, oboe y chirimía; 1738-1745.
- Martín, Antonio: organero y afinador; 1743-50.
- Martín, Fco: músico de voz; 1741-50.
- Martín, Joseph Agustín: violín y bajón; 1747-49.
- Martín del Corral, Fco: músico; 1709-13.
- Martín y Coca, Isidro: chirimía y bajón; 1702-22; después aparece como Isidro de Coca.
- Mendo, Alonso: organista; 1715-17.
- Martínez Origüela, Juan Antonio: arpista y maestro de capilla; 1705-1713.
- Nicolás Agustín: músico de voz 1741-46.

- Ochoa, Martín de: músico; 1702-05.
- Oses, Matías de: músico; 1718-22.
- Panero, Fco: clarín, oboe y otros instrumentos; 1744-50.
- Piedra, Julián de la: tiple; 1705-10.
- Pérez, Antonio: músico; 1713-16.
- Robleda, Jacinto Gabriel: ver García Robleda, Jacinto en el listado siguiente.
- Rodríguez, Jerónimo: organista; 1742-44.
- Rodríguez, Joseph: músico; 1718-19.
- Sabio, Joseph: músico de voz; 1741-43.
- Sánchez, Juan Antonio: organista, 1717-19.
- San Miguel, Antonio: arpista; 1714.
- Santos, Manuel: cantor; 1722.
- Silva, Polinaro de: cantor; 1702-06.
- Sotomayor, Juan de: músico de voz e instrumentos, organista y compositor; 1738-50.
- Vicente, Roque: músico de voz; 1741-49.

A continuación daremos otro listado de músicos que pertenecieron a la plantilla compartida por San Martín y la universidad durante los años de 1722-38; nos limitamos a dar los nombres; para mayor información, remitirse a la nómina de la universidad (1.2):

- Abango, Benito.
- Alfayate, Francisco.
- Aragüés, Juan Antonio.
- Billán Diego, Francisco.
- Corominas, Fco de.
- Corominas, Juan Francisco de.
- Díez, Francisco.
- Fernández, Ignacio.
- Fernández, Manuel.
- García Robleda, Jacinto.
- González, Nicolás.
- Piedra y Coca, Isidro de la.
- Prieto, Juan.
- Rodríguez, Atilano.
- Villalobos, Gaspar de.

### 2.3. Ambito de ejercicio:

De nuevo, al hablar de los cometidos de la capilla de música de San Martín, tendremos que referirnos a las tres etapas que la marcaron durante la primera mitad del siglo XVIII.

En el periodo 1700-22 al ser una capilla financiada por la fundación de Dn. Juan Muñoz y su esposa, su función quedaba establecida por ellos como podemos ver en las escrituras:

8. "Es obligazi6n de los músicos la asistencia a los divinos oficios en esta conformidad: que los días de Nuestra Señora, Apóstoles, Pasquas, Semana Sancta, y todos los días de primera y segunda clase, festivos y de guardar, asistan a los Divinos Oficios. Y los ministriles y baj6n sean obligados a asistir con sus ynstrumentos a todas las salidas de el Sanctísimo Sacramentto, sin que puedan llevar ni pedir a los maiordomos de dicha cofradía más que un real cada uno, y por cada vez que faltare se le saque de su renta y multe en un real cada uno, aplicado por dicha cofradía.

9. Yten es obligazi6n de dichos músicos hazer decir en cada un año dos misas canttadas con diácono y subdiácono y responso los días de Sancta Cruz de maio y San Juan de Junio de cada un año, y por cada una de dichas misas son obligados a dar a los beneficiados diez y ocho reales y al sacristán, por mandar tocar las campanas, y a los monazillos quatro reales, que aze por todo el estipendio de cada misa beinte y dos reales, y a ellas an de asistir y ofiziar dichos músicos con sus instrumentos".

[ADS 423/44. LFPR. Relaci6n de propiedades y rentas que tocan a la fundaci6n de la capilla de música de San Martín, Fol 294rv]

"Consta por el libro de las cuentas de fábrica de esta Yglesia de Sr. San Martín y de las que dio Diego de Sopena, su maiordomo, de los años de seiscientos y noventa y seis asta el de setecientos, aver fundado en esta Yglesia de San Martín y en la capilla de Nra. Sra. de las Angustias la pía memoria y jubileo de las quarenta oras que se celebra los tres días de Carnestolendas de cada año, celebrando cada un día misa cantada con diácono y subdiácono, y poniendo a su Magestad patente asta por la tarde, y con sermón cada una de las tres tardes, y con asistencia de música a la misa, y cubrir a Su Magestad y para todo su coste y de la cera, dejó de dote y capital Juan Muñoz del Castillo, su fundador, dos mill ducados de vellón, que entregó a dicho Diego de Sopena, como mayordomo de la Yglesia, a cuio cargo y de su fábrica está el cumplimiento de dicha pía memoria".

[ADS 423/44. LFPR. Fundación de la fiesta de las cuarenta horas en San Martín, Fols 107r-108v.]

La parroquia no podía imponer ninguna asistencia ya que no participaba en los costes de la capilla.

De 1722 a 1738 la capilla asistía al servicio en la universidad, prioritariamente, y a la parroquia de San Martín, la cual desde esa fecha sumó el capital de la fundación de Juan Muñoz y el que, por su parte, se gastaba habitualmente en música. Los servicios que dicha capilla prestaría en la parroquia desde ese momento debieron ser los mismos que prestó en exclusiva desde 1738 y quedan bien explicitados en el documento siguiente:

"En virtud de la comisión que a mí, Phélix Garzía de la Fuente, me está dada por los Sres. patrones de la memoria de música que en la yglesia parroquial del Sr. San Martín de esta ciudad fundaron los vienecheros Juan Muñoz del Castillo y María de la Cruz, su mujer, para arreglarla conforme a la fundación y sus rentas, para cumplir con ella y las conziencias de los patrones, tengo aventado con los que se dirán que an de componer la capilla de música desta yglesia del Sr. San Martín, el que ha de ser de su cargo las asistencias en la forma que se expresan, a saber:

Cargas de los músicos que componen la capilla. Ha de ser de su obligación zelebrar las vísperas y la fiesta del Glorioso Patrón San Martín, esto es, la misa lo más solemne con sus dos villanzicos, y siesta desde las dos, con villanzicos e ynstrumentos asta rreservar a Su Divina Majestad.

Idem, zelebrar con su asistencia las Pascuas de Nattibidad, las Vísperas, sus maittines, con villanzicos y ttodos ynstrumentos, y las misas con villanzicos, asta yncluso el día de ynocentes.

Idem, zelebrar con su asistencia la festibidad de las Cuarentta horas los ttres días de Carnestolendas en la capilla de Nra. Sra. de las Angusttias, que construyeron los fundadores, y en que están enterrados, con villanzicos, a las misas y siesta, asta las tres que empieza el sermón, y acabado, se rreserva a Su Majestad con villanzico.

Idem, zelebrar la Semana Santa asisttiendo el domingo de Ramos a la Pasión, misa y prozesión; Miércoles Santo a las tinieblas; Jueves Santo a la misa y ttinieblas por la tarde, y por la noche a rezibir la prozesión, en la que en quantto pasa por la yglesia están canttando el "miserere"; el Viernes santo, a los ofizios, y lo mismo el sábado santo.

Idem, zelevrar los ttres días de Pascua de Resurrección y la del Espírittu Santo con la dezenia que fuere correspondiente, y en la misma conformidad los días de Nra. Sra. y Santos Apósttoles, y a sus vísperas.

Idem, zelebrar con sus asisttencia las dos misas con villanzicos que en los días de Santa Cruz de mayo y San Juan Baptista se dizen en dicha capilla por los

fundadores.

A todas las dichas festividades han de asistir, prezisamente, todos los que componen la capilla de música, voces e ynstrumentos.

Los domingos y demás fiestas de entre el año an de concurrir a zelebrarlas los músicos de voces, y de los ynstrumentos, sólo el bajón y abue, asistiendo así mismo también a sus vísperas.

Los dichos músicos de vajón y abue, en cumplimiento a la fundación, deben asistir a todas las salidas de Nuestro Señor en público, y de lo contrario les ymponen la multa de un real por cada vez que falten, y que se le quite de su salario.

[...]

Prebiene que las faltas que yziesen por ellas, yo, Félix García de la Fuente, comisario de música, les he de ymponer la multa que me pareziese por lo que toca a las faltas que hiziesen en la yglesia según los capítulos de arriba, y por lo que toca a las que tubiesen en las pruebas, desde luego se les ymponen la de un real de cada una, y éstas quedan al cuidado de Anttonio Gómez, arpista, el apuntarlas y dar memoria de ellas al señor maiordomo, para que se las descuenta de sus salarios, y éstas quedan con la aplicación de vez para los gastos de las pruebas y de todo lo aquí contenido, son nottiziosos y están combenidos de su obserbanzia y cumplimiento."

[LBC. Cuentas 1740-42. Fols 97r-98v]



2.4. Organización social y económica: financiación, rango social y relaciones laborales de los miembros de la capilla.

- FINANCIACION:

Durante el periodo 1700-22 la capilla de música de San Martín se financió con el capital de la fundación hecha por Dn. Juan Muñoz del Castillo. La dotación consistía, como hemos visto en las escrituras publicadas en los apartados 1 y 3 del capítulo de San Martín, en los réditos de 5 casas construidas por ellos en el Corrillo, cuyo capital era de unos 2.936 rs. anuales, y los intereses de 2.000 ducados de vellón, que daban al año unos 120 rs. Con estas dos sumas se sufragaba la capilla de música en las funciones que ellos establecían.

Como ya hemos visto, la parroquia de San Martín no contribuía directamente a la financiación de la capilla; en su presupuesto de gasto había una cantidad que pagaba al organista de la iglesia, que lo era también de la capilla, y otra para el día de la fiesta del patrón, para la cual llamaban, hasta 1722, a la capilla de la catedral.

Aunque la capilla tenía un presupuesto de unos 3.056 rs. vellón al año, la cantidad gastada durante el periodo 1720-21 en realidad fue diferente:

Gasto en la capilla de música de San Martín (1700-21).

1700-02	4.890 rs.
1702-04	4.130
1704-06	5.401
1708-09	2.750
1709-10	2.890
1710-11	2.782
1711-12	2.970
1712-13	2.230
1713-15	4.737
1715-16	1.050
1716-18	2.130
1718-19	2.400
1719-20	2.130
1720-21	2.210 rs
v. medio	3.050 rs anuales.

(Fuente: LBC, fols 2r-41rv)

Como puede verse, la tendencia general es la disminución paulatina del gasto. En una época de alza de precios, esto suponía claramente una depauperación de la capilla, fenómeno que puede confirmarse si vemos la evolución de la misma en este periodo: de 9 miembros en 1702, a 5 en 1721. Posiblemente, la incapacidad de San Martín para mantener una capilla de música

competente, les llevase a firmar el acuerdo para cofinanciar una para su servicio y el de la universidad.

La capilla compartida tendría un presupuesto total de unos 11.140 rs. al año. 7.559 serían aportados por la universidad, contribuyendo San Martín con 3.590 rs. procedentes de la fundación de Juan Muñoz y lo que la parroquia gastaba en el sueldo anual del organista (400 rs.) y la fiesta de San Martín (134 rs.)

"Prebiénese en las quantas que en adelante se ycieren que se a de acer cargo el mayordomo administrador, además de la renta de las cinco casas que tiene dicha música, que ymporta esta renta: dos mil nobezientos y treynta y seis rreales vellón. De quatrocientos rreales que ace buenos la fábrica del salario del organista, y asímesmo de ciento y treynta y quatro rreales que dicha fábrica ace buenos por la fiesta de Señor San Martín que se pagaban a los músicos de la catedral, y asímesmo ciento y beynte rreales que dicha fábrica ace buenos de la fiesta de dicha parroquia, por estar recibida la nueva música, agregan a dichas tres partidas con el cargo. Más que lo que se le tiene señalado por dicha parroquia."

[LBC. Cuentas 1721-22. Fol 51r]

Sin embargo, la parroquia de San Martín a partir de 1729 aportaría sólo 3.150 rs. al año, lo que explicaría la diferencia de una o dos voces menos en la plantilla para su servicio. En 1732 esta cantidad sube a 3.440 anuales, pero en vez de asistir todos los cantores que asistían en la universidad, se contrató a tres mozos de coro (1). Posiblemente, la insuficiente aportación

-----  
(1) LBC, fol 48r-80v.

económica de la parroquia, traducida en no contar con alguno de los músicos de los que actuaban en la universidad, fue la base de los problemas que acabaron en 1738 con el proyecto conjunto.

A partir de ese año, San Martín, sin separar ya el capital de la fundación y el suyo, iniciará los trámites para crear una capilla de música propia. Quedaría consolidada durante el ejercicio 1743-44 como prueban las cantidades gastadas en música a partir de ese año, las cuales estaban muy cerca de la cantidad estipulada de 3.590 rs. año (2).

---

(2) LBC, fols 82r-126v; LCFP, 1715-40, fols 431v-467v; 1740-68, fols 14r-158r.

- CONDICIONES SOCIOLABORALES:

El control de la capilla de música se ejercía desde una instancia superior, teniendo los músicos calidad de empleados a sueldo.

En un principio fueron los fundadores, como patrocinadores, los que supervisaban el funcionamiento de la capilla, debiéndoles los músicos agradecimiento y memoria perpetuas, como se establece en la escritura de fundación. Este documento también ordena que, en ausencia de los benefactores, sean los mayordomos o comisarios nombrados los encargados de controlar la capilla.

Durante el periodo de cofinanciación estarán presentes uno o dos diputados de San Martín en la comisión formada con la universidad para velar por el funcionamiento de la capilla (3). A partir de 1738, será de nuevo un mayordomo de la fundación quien supervise la capilla de San Martín (4).

-----  
(3) AUS 188, LC 1700-21, fols 27r-30r; ver 2.1.

(4) LBC, fol 98v.

Salarios: en el artículo 7 de la fundación de la capilla dice claramente que "se distribuyan en cada un año entre los que compusieren la música, conforme a la habilidad de cada uno" (6). Esto parece que se cumplió durante el periodo estudiado como podremos comprobar por las tablas siguientes:

#### Salarios anuales 1700-22

- un músico a 600 rs.
- 3 cantores a 440 rs cada uno.
- un organista: 440 rs.
- un músico arpista y chirimía: 440 rs.
- un músico de chirimía a 400 rs.
- dos músicos a 320 rs.cada uno

#### Salarios anuales 1722-38

- maestro y organista: 713 rs.
- contralto: 535 rs
- tenor: 535 rs.
- contralto: 356 rs.
- bajón: 356 rs.
- violín 1º: 285 rs.
- chirimía: 214 rs.
- violín 2º: 142 rs.
- (desde 1732) 3 mozos de coro a 350 rs. los 3.

-----  
(6) ADS 423/44, fol 294v.

Salarios anuales 1743-50

- cantor: 720 rs.
- organista y compositor: 700 rs.
- un músico clarín, oboe y otros instrumentos: 700 rs.
- un músico clarín y bajón: 500 rs.
- cantor: 365 rs.
- violín 2º y bajón: 176 rs.
- arpista: 120 rs.
- violín 1º: 100 rs.

El escalafón salarial que se observa es el siguiente:

Periodo 1722-38. Cofinanciada con la Universidad.  
(Cantidades por persona).

- 1) Maestro; nómina de Catedrático de la Universidad.
- 2) Organista/arpista-----1.286 rs. vn.
- 3) 2 tenores-----965 a 990 rs.
- 4) 1 bajón-----643 rs.
- 5) Resto cantantes-----553 a 640 rs.
- 6) Resto de instrumentistas-----275 a 514 rs.
- 7) Mozos-----110 rs.

Periodo 1743-50.

- 1) - Cantor solista.  
- Organista/compositor/maestro  
- Instrumentista de varios instr.-----700 a 720 rs.
- 2) Un músico clarín y bajón-----500 rs.
- 3) Resto cantores-----365 rs.
- 4) Resto instrumentistas: bajón 2º,  
dos violinistas y arpa-----110 a 176 rs.

Igual que en las otras dos capillas estudiadas, en la de San Martín había, además de los salarios, propinas, ayudas de costa y, también, multas (LBC).



## 2.5. Obras musicales interpretadas.

No se conserva ninguna obra musical entre el material de archivo de la parroquia de San Martín; probablemente esta capilla también tuvo su archivo de música, pero hoy no tenemos ni muestras ni noticias del mismo; por lo tanto la aproximación a la música allí interpretada la tendremos que hacer por referencias indirectas.

De la escritura de fundación de la capilla (1) y del documento de 1742 sobre cargas u obligaciones de la misma (2), ya citados y transcritos anteriormente, se deduce que en San Martín se interpretaba:

- Polifonía clásica, o "a facistol", en latín; lo deducimos del LBC cuando dice "los domingos y demás fiestas de entre el año han de concurrir a celebrarlas los músicos de voces, y de los instrumentos, sólo el bajón y abúe, asistiendo asimismo también a sus vísperas"(3).

- Polifonía moderna, o "a papeles", en latín y en castellano: presentes en las festividades donde son frecuentes "las vísperas y misas" con "villancicos y todos instrumentos".

-----  
(1) ADS 423/44. LFPR. Fol 294rv.

(2) LBC, fols 92r-98v.

(3) LBC, fol 98v.

- Música instrumental: posiblemente en las "siestas" de fiestas de San Martín y cuarenta horas, y en las procesiones del Santísimo.

El canto llano o de altar en San Martín estaba a cargo de los beneficiados de la parroquia (4).

-----  
(4) Escritura de fundación, art. 9. ADS 423/44. LFPR. 294 rv.

### 3. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA(1700-50).

#### 3.1. Historia.

A comienzos del siglo XVIII nos encontramos en la catedral de Salamanca con una capilla de música que es una institución ya consolidada en el siglo anterior; el maestro con el que cruza el portal del nuevo siglo es Tomás de Micieces y en la plantilla hay alrededor de 20 miembros entre civiles y eclesiásticos, músicos de voz e instrumentos (1). La historia de los cincuenta primeros años del siglo es la de un funcionamiento normal, sin grandes cambios ni sobresaltos, no obstante reseñaremos algunos acontecimientos que destacaron sobre el curso cotidiano de su actividad.

En noviembre de 1704 el cabildo acuerda, por petición del claustro de la universidad de Salamanca, que la capilla asista también a las funciones que celebra dicha institución (2).

El maestro Micieces dejó, por "su mucha edad y achaques", el magisterio de la capilla en marzo de 1718 (3); la catedral convocó oposiciones para cubrir la vacante de maestro y el 7 de

-----  
(1) ACS.LCF.K.

(2) LAC 46, fol 504v.

(3) LAC 49, fol 283r.

septiembre eligió, de entre todos los pretendientes, a Antonio Yanguas, que ocupaba el magisterio de la catedral de Santiago, como nuevo maestro de su capilla de música:

"Este día, en conformidad de lo acordado en el cavildo ordinario antecedente de 5 de este mes de septiembre, procedió el cavildo a la elección y nombramiento de maestro de capilla de dicha Sta. Yglesia, vacante por muerte del Sr.Rº.Dn. Thomás de Miziezes, por los roeles de plata en las cajas de los señores, donde yo, el secretario, tenía puestas las zédulas con los nombres de todos los opositores, de cuios nombres y estados hice relación por mandado del cavildo antes de votarse, y son los siguientes:

Dn. Antonio de Yanguas, presbítero, maestro de cappilla de la Santa Yglesia Metropolitana de Santiago.

Dn. Joseph de Casseda, presbítero, Mº. de capilla de la Sta. Yglesia de Sigüenza.

Dn. Matheo de Villavieja, presbítero, Mº. de cappilla de la Sta. Yglesia de Osma.

Dn. Thomé Cobaleda, presbítero, maestro de cappilla de la Sta. Yglesia de Zamora.

Dn. Fabián Clemente, presbítero, Mº. de cappilla de la Sta. Yglesia de Ciudad Rodrigo.

Dn. Fermín Arzimendi, clérigo in sacris, Mº. de cappilla de la Sta. Yglesia de Avila.

Dn. Diego de Muelas, clérigo de menores, maestro de cappilla de la Sta. Yglesia de Astorga.

Dn. Blas de Casseda, Mº. de cappilla de la Sta. Yglesia de Sto. Domingo de la Calzada. Casado.

Dn. Simón de Araya, Mº. de cappilla de la Sta. Yglesia de León. Casado.

Dn. Pedro Rodrigo, músico en Madrid. Casado.

Dn. Lorenzo Romero, músico en Madrid. Casado.

Dn. Pedro Phelipe de Arteaga, músico en Madrid. Casado.

Dn. Bartholomé Remacha, músico en Madrid. Casado.

Y assí votado y regulados los votos al altar, según estilo, pareció aver tenido (de treinta y dos votos de que a esta saçón se componía el cabildo), veinte y ocho votos el dicho Dn. Antonio de Yanguas, presbítero, M<sup>o</sup>. de cappilla de dicha Sta. Yglesia metropolitana de Santiago; un voto el dicho Dn. Diego de las Muelas [...]; otro voto el dicho Dn. Blas de Casseda [...]; y dos votos el dicho Dn. Simón de Araya [...]; conque salió de primer escrutinio canónicamente elegido y nombrado por tal maestro de cappilla de dicha Sta. Yglesia de Salamanca el dicho Dn. Antonio de Yanguas [...], y por tal lo declaró el cavildo. Y acordó se le diese noticia de esta elección en su nombre, y se cometió la carta al Sr. Dr. Dn. Thomás Antonio Núñez Flórez, canónigo penitenciario, comisario de música; y que fuese oy por ser día de correo de Galicia, previniéndole viniese con la brevedad más posible a recibir la encomienda de su media ración y prebenda.

Y asímismo acordó el cavildo se pusiese en noticia de la Real universidad de esta ciudad tener elegido el cavildo por tal maestro de cappilla de dicha Sta. Yglesia al dicho Dn. Antonio de Yanguas, y se le hiciese su representación de ruego para que le tubiese presente en la provission de la Cáthedra de Música; y para ello dicho Sr. Deán, por sí y en nombre del cavildo, nombró por comisarios a los Sres. Dr. Dn. Julián Domínguez y Toledo, Can<sup>o</sup>. de escriptura, y Dn. Pedro de Ornedo, Can<sup>o</sup>., que presentes, aceptaron".

(LAC 49.Cab.ord. Fol 323rv)

Como puede verse en este texto, la convocatoria de la plaza suscitó una gran oferta de músicos, fundamentalmente de maestros de capilla, nueve, pero también, curiosamente, de músicos de Madrid; esto puede ser una confirmación de la gran estima en que se tenía el empleo de maestro en la catedral de Salamanca: primero por la posibilidad de contar, además de con

el magisterio de capilla de una de las principales catedrales de España, con el prestigio y emolumentos de la cátedra de música de la universidad (4) y, segundo, la proximidad en cuanto a distancia y relación diplomática con la Corte, elemento este que facilitaba los contactos continuos con su ambiente musical; posiblemente eran los dos aspectos y no sólo uno de ellos los que movían a los músicos a buscar acomodo en Salamanca. Además de estas ventajas no hay que olvidar que Salamanca era una ciudad que contaba con una gran tradición festiva, patente en el gran número de celebraciones y reconocida calidad de las mismas; esto suponía una gran demanda de música y a la vez la posibilidad de alcanzar con la actividad musical el reconocimiento además de local, nacional e incluso internacional, como hemos reseñado en la introducción, en el apartado titulado "La fiesta barroca en Salamanca".

En noviembre de 1720 la capilla deja el servicio en la universidad; los motivos fueron fundamentalmente, según ellos, el trato poco digno que recibían los racioneros en la universidad y los continuos choques con el primicerio, además de los cortos emolumentos que se les abonaba por dicho servicio; el

-----  
(4) García Fraile, Dámaso. Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca. Cuenca, 1981. Pág. VIII.

cabildo les apoya en su decisión (5). Este era uno de tantos de los enfrentamientos continuos existentes entre las dos instituciones por el dominio del espacio público de la ciudad (6).

En mayo de 1722 se publica un reglamento de gobierno de la capilla de música (7), el cual había sido encargado por el cabildo a la junta de seises con consulta al maestro de capilla, que regulaba la función de aquella en las fiestas de dentro y fuera de la catedral (8); el estatuto o "método" no fue del agrado de los músicos porque les obligaba a asistir a fiestas de fuera de la catedral obligatoriamente; estas molestias, que crearon un clima de tensión entre los músicos y el maestro, puesto que el participó y consintió en su aprobación, llevaron al cabildo a revocar dicho estatuto en junio del mismo año (9).

-----  
(5) LAC 50, fol 19r

(6) "Pero frente a esta intención constitucional, armonizadora, por debajo de ella, alienta soterradamente un complejo nudo de tensiones, que conduce, en el estricto marco de la fiesta salmantina, a reordenaciones constantes, a modificaciones visibles en los protocolos y etiquetas". (R. de la Flor, Atenas castellana, pág. 38)

(7) LAC 52, fol 187r.

(8) LAC 50, fol 170rv.

(9) LAC 50, fol 179rv.

Sin embargo quedaba sin solución la regulación de la participación de los músicos en las fiestas de fuera de la catedral, por ello se publica un nuevo estatuto en mayo de 1732 que deja sentadas las bases de dicha actuación, como se desprende de la negativa por parte del cabildo a admitir cualquier objeción por parte de los músicos al respecto (10).

Entre las actuaciones de la capilla de música durante este periodo habría que destacar las que tuvieron lugar durante los meses de agosto y septiembre de 1733 con motivo de las fiestas por la consagración de la catedral Nueva; en ellas la capilla intervino en procesiones, misas solemnes, etc. (11)

-----  
(10) LAC 52, fol 212v.

(11) FSC. Caj 43. Leg 4.Nº 3. Nº 27. Fols 1r-3r.



### 3.2. Estructura: empleos, plantillas, provisión de plazas y nómina.

Veremos en este apartado la estructuración de la capilla de música de la catedral fijándonos en sus principales empleos, la composición de la plantilla a lo largo del periodo 1700-50, voces e instrumentos empleados, provisión de plazas y personas que las ocuparon.

- EMPLEOS: (describiremos en este apartado los principales cometidos de cada empleo, algunos aspectos de ellos serán ampliados en capítulos posteriores).

Racioneros músicos: se obtenían dichas plazas capitulares mediante oposición y su actividad fundamental, a diferencia de otras de racionero, era la de formar parte de la capilla de música. En realidad eran de media ración, siendo denominadas en muchas ocasiones "media ración" de música, y consistían en una cantidad de dinero y especies equivalente a la mitad de lo percibido por los canónigos, los cuales recibían la "ración entera". Mayoritariamente son plazas de músico de voz, las que no son de voz son la de primer organista y la de maestro de capilla. Tenían como obligación principal la de asistir y cantar en todas las horas del Oficio Divino, diurnas y nocturnas; también tenían que hacerlo en los días de las fiestas o

solemnes, domingos, siempre que hubiera misa de canto de órgano, procesiones y fiestas de fuera de la catedral. El servicio musical era incompatible con el servicio de altar, derecho de su condición de racioneros, por lo que habían de cederlo a otro en caso de coincidir ambas ocupaciones (1).

**Maestro de capilla:** en la catedral de Salamanca la plaza era de medio racionero, como todas las de música. Sus obligaciones en su caso eran componer, enseñar música y regir la capilla (2) tanto en ensayos y funciones como en el resto de su organización interna.

**Organistas:** Había dos, e incluso tres. El primero ocupaba una plaza de medio racionero (3) y el segundo podía ser un capellán o un mozo de coro, frecuentemente, alumno del primer organista, puesto que una de sus obligaciones era la de enseñar a "uno o dos mozos de coro" (4). El tercero podía ser el arpista. Sus obligaciones en cuanto a funciones eran: misas de obispo y misas y oficio de los días festivos, para el primero de ellos, y misas y oficio ordinario para los demás.

-----

(1) LAC 51, fol 239r.

(2) LAC 49, fols 286v-287r; LAC 54, fol 44v.

(3) K 1716-17, fol 10v.

(4) LAC 52, fol 420r; LAC 54. Cab. ord, fols 44v-45v

**Capellanes músicos:** en la catedral de Salamanca había un total de 25 capellanías; las había titulares y de música. Normalmente, a ellas accedían los mozos de coro de la catedral. Las primeras eran 19, se necesitaba haber cumplido 23 años (20 a partir de 1704) y estar ordenado de presbítero. Las de música eran 6 (5), no pedían en principio edad (14 años desde 1704) y sólo primera tonsura, no exigían oficio de misa y eran inferiores jerárquicamente. Los capellanes titulares estudiaban gramática y canto y tenían la obligación de asistir al canto llano de las horas del Oficio Divino bajo pena de multa (6). Los capellanes músicos a diferencia de los anteriores, que sólo participaban en el coro, eran miembros de la capilla de música, pudiendo ocupar una de estas capellanías o ser capellanes titulares admitidos en la capilla por su habilidad con la voz o un instrumento (7). Cuando no tenían que actuar con la capilla, asistían, como los titulares, a las horas del coro (8).

**Músicos asalariados:** son músicos asalariados que no pertenecen al cuerpo eclesiástico del cabildo catedralicio. Están vinculados a él por un contrato de trabajo. Se les llama también

-----

(5) LAC 50, fol 101v.

(6) LAC 48, fol 411r. Si eran seis, lógicamente eran también seis las plazas de mozo.

(7) LAC 49, fol 264 bis.

(8) LAC 50, fol 431v.

"ministriles"; los hay de voz y de instrumento, siendo más frecuentes los últimos . Se dan casos de varias generaciones de una familia desempeñando este empleo y con la misma especialidad (9).

Sochantres: eran los encargados de regir el canto llano en el coro entonando los Salmos y Antifonas (10). En la catedral de Salamanca había dos o tres plazas de sochantre: una de ellas cubierta por alguien propuesto por el chantre y las demás por oposición o por asignación directa del cabildo a algún capellán o mozo de coro. Era necesario que supieran canto llano y de órgano, latín y romance (11); el maestro de capilla les orientaba en las entonaciones que habían de tomar (12); según Yanguas la voz ideal era la que no tenía altos ni bajos sino sólo medios (13). Sus obligaciones de asistencia eran a horas diurnas del coro, solemnes o fiestas, función con canto de órgano, Semana Santa, Nra. Sra., Apóstoles, octava del Corpus y fiestas de fuera (14). El servicio era de turnos semanales.

-----  
(9) LAC 51, fol 125rv. Ver los Cuesta en nómina de músicos.

(10) LAC 53, fol 52v; LAC 46, fol 507r.

(11) LAC 50, fol 159rv.

(12) LAC 49, fol 527r.

(13) LAC 50, fol 143rv.

(14) LAC 50, fol 383rv.

**Salmistas:** también llamados salmeantes. Tenían que estudiar gramática y canto (15). A veces hacían de ayuda de sochantre (16), llamándoseles por esto ayuda de sochantre. Su oficio es "salmear", es decir, cantar los salmos a canto llano (17); canta, también, antifonas y calendas. Es, pues, un solista de canto llano. Se diferenciaba del sochantre en que este último era además director del coro de canto llano. Suele haber en la plantilla uno o dos.

**Mozos de coro:** había también unos 25 mozos en la catedral. Los había de ropa negra y roja, siendo la primera una distinción de antigüedad. No todos ellos estaban vinculados a la capilla de música, sólo los que tenían buena voz y destreza o tocasen algún instrumento (18). Los que participaban en las actividades de la capilla de música lo hacían sin perjuicio de sus obligaciones principales (19) que eran: asistencia al coro durante el Oficio Divino (20), asistencia al altar como acólitos (21) y a las

-----  
(15) LAC 46, fol 19r.

(16) LAC 52, fol 841v.

(17) LAC 53, fol 256v.

(18) LAC 50, fol 330v; LAC 47, fol 230r, 512v.

(19) LAC 51, fol 435v.

(20) LAC 50, fol 35rv.

(21) LAC 54, fol 25r.

clases diarias (22). El hecho de que su participación en la capilla no sea su función principal lo pone de manifiesto la prohibición que de ello hizo el cabildo en 1745:

"El Sr. Dn. Diego Fernando de Contreras, Arzediano de Alba y Canónigo, dijo que por emplear el Sr. Racionero M<sup>o</sup>. de cappilla a los mozos de choro en el canto figurado en los días solemnes, éstos hazían falta para el servicio del altar, demás que ocurría perteneciente a ellos, en cuyo supuesto el cavildo viese que providencia se avía de tomar. Y oyda por el cavildo esta proposición, resolvió: que en los días solemnes ni otros en que se cantasen a papeles dicho Sr. M<sup>o</sup>. de capilla no ocupase en cantar a los mozos de choro".

[LAC 54. Cab.ord.Fol 25r]

Los mozos, tanto los que formaban parte de la capilla como los demás, vivían en el seminario de Carvajal (23) o en el del chantre Aguila si eran de la diócesis e hijos de pobres o viuda pobre, o eran de fuera de la ciudad. En algunos casos vivían en casa del maestro de música, quedando bajo su responsabilidad (24).

Entonador de órganos: es auxiliar del organista y lo paga el cabildo (25).

-----  
(22) 2 de música, canto llano y, tal vez, de órgano, y 2 de gramática.

(23) LAC 47, fol 9v.

(24) LAC 47, fol 62r. El mozo de coro Martín vive en casa del R<sup>o</sup>. Dn. Domingo García, preceptor de música.

(25) LAC 48, fol 248r. Los pagos aparecen en los LCF.

Afinador de órganos: posiblemente se contase en algunas temporadas con una persona fija y en nómina para este empleo (26).

Constructor de órganos: no hay en plantilla un puesto fijo con este fin; se contratan eventualmente sus servicios, tanto para construir alguno nuevo como para reparar los existentes (27). Como veremos más adelante, en el apartado dedicado a los órganos, en la catedral de Salamanca trabajaron los organeros Manuel de la Viña, procedente de Zaragoza, durante el periodo comprendido entre octubre de 1700 y agosto de 1702, y, desde finales de 1742 hasta abril del 45, Pedro Chavarría (Echevarría) miembro de la ilustre dinastía de organeros españoles.

Hay que mencionar también, porque en los documentos se les nombra diferentemente de la capilla en algunas ocasiones, al grupo de chirimías. Estaba formado por los ministriles de la capilla que tocasen estos instrumentos. Para determinadas ceremonias se constituían como un grupo aparte:

"Por parte de los ministriles de dicha Sta. Yglesia se presentó una petición que decía así: Sr. Los ministriles de esta Santa Yglesia, puestos a los pies de V.S.I. dicen que aviendo leído el secretario de V.S. las ordenanças a la capilla, en una de ellas manda V.S. que

-----  
(26) En el LCF así consta desde 1714 a 1736.

(27) LAC 53, fol 373rv.

los ministriles, si tubiere fiesta la capilla y tocasen las chirimías, que el producto se incorpore en la capilla y se reparta entre todas partes. Suplican con todo rendimiento a V.S. se sirva de atender a dichos ministriles, que la capilla no es damnificada en nada por tener señalado lo que ha de llebar dicha capilla en capillas enteras y medias capillas por decreto de V.S.; y que si los ministriles tocan las chirimías en acción de qualquiera comunidad o mayordomo que lo paga aparte, como también las siestas y villancicos nuevos, y este trabajo es corporal, aparte, no de la capilla, representan a V.S. que en las medias capillas una ba por la mañana y otra por la tarde, y que al presente no ay más que dos ministriles que ban quando ay que tocar chirimías por tarde y mañana, y que el trabajo es duplicado, no de la capilla, y de repartir el dinero en ella tocarán a nada, y a los ministriles mucho trabajo. Por lo qual piden y suplican a V.S. se sirva de mandar corran los suplicantes como hasta aquí. Y porque V.S. tiene dado decreto muchos años ha, y que la tabla estaba puesta en la cerería, que los ministriles concierten como puedan quando toquen las chirimías, y que en quantas cathedrales ay sucede lo mismo que V.S. tiene mandado. Assí lo esperamos de la caridad de V.S., a quien guarde Dios en su mayor grandeza. Francisco Elgueta, Joseph Boch y Almendáriz. Y oída por el cavildo respondió a ella: se oye."

[LAC 50.Cab.ord.Fol 173r]



- PLANTILLAS: [Fuentes: LAC, LCF y K.]

AÑO: 1700

MAESTRO: Tomás de Micieces, racionero.

ORGANISTA 1º: Pedro de Sanmartín y la Calle, racionero.

2º:

ARPISTA: Santiago de Rojas, capellán.

MUSICOS DE VOZ:

Marcos Gómez Castañón, Rº.  
Santiago de Ribera, Rº, tiple.  
Nicolás de Artundoaga, Rº, tenor.

Fco. García Valdivieso, Rº, tenor.  
Gaspar de Unsalvartu, Rº, [contralto].  
Miguel de Castellanos, Rº, [tenor].

Antonio Argüelles, capellán, tenor.  
Antonio Sánchez Villalobos, Cllan, contralto.  
Joseph Bernardo, Cllan, tenor

MUSICOS DE INSTRUMENTO:

Joseph de Olmedo, ministril, corneta.  
Antonio de la Cuesta, ministril, bajón y corneta.  
Juan de la Cuesta, ministril, bajón, bajoncillo y  
chirimía.

SOCHANTRE/S:

Pedro de Pineda.

ENTONADOR: Alonso Rodríguez.

[Fuente adicional para incluir solistas: LCF (1711-1738)]

AÑO: 1710

MAESTRO: Tomás de Micieces, racionero.

ORGANISTA 1º: Jacinto del Río, racionero.

2º: Gregorio Hernández, capellán.

ARPISTA: Santiago de Rojas, capellán.

MUSICOS DE VOZ:

Pedro Rodríguez del Teso, Rº, contralto.  
Santiago de Ribera, Rº, tiple.  
Jacinto Arzadun, Rº, contrabajo.  
Domingo Gómez, Rº, tenor.

Domingo García, Rº, contralto. Mº mozos de coro.  
Gaspar de Unsalvartu, Rº, [contralto].  
Miguel de Castellanos, Rº, [tenor].  
Joseph Amatriaín, Rº, tenor.

Antonio Argüelles, capellán, tenor. Solista.  
Antonio Sánchez Villalobos, Cllan. contralto. Solista  
Joseph Galindo, Cllan, contralto-tiple.  
Ignacio Arzadun, asalariado, contralto. Solista.  
Joseph de la Torre, asalariado, contralto. Solista.

MUSICOS DE INSTRUMENTO:

Joseph de Olmedo, ministril, corneta. Primero.  
Fco de la Rúa, capellán, bajón.  
Juan de la Cuesta, ministril, bajón, bajoncillo y  
chirimía.  
Juan de Castro, ministril, bajón. Primero.  
Gaspar Díez, Cllan, violón.

SOCHANTRE/S:

Alonso Pérez Melo,  
Alonso González Ruiz, capellán, ayudante.  
Miguel Vicente Albín.

ENTONADOR: Alonso Rodríguez.

AÑO: 1720

MAESTRO: Antonio de Yanguas, racionero.

ORGANISTA 1º: Juan Francés de Iribarren, racionero.

2º: Gregorio Hernández, capellán.

ARPISTA: Santiago de Rojas, capellán.

MUSICOS DE VOZ:

Pedro Rodríguez del Teso, Rº, contralto.

Jacinto Arzadun, Rº, contrabajo.

Domingo Gómez, Rº, tenor

Juan Largo, Rº, tiple. Solista.

Domingo García, Rº, contralto.

Gaspar de Unsalvartu, Rº, [contralto].

Miguel de Castellanos, Rº, [tenor].

Joseph Amatriaín, Rº, tenor. Solista.

Antonio Argüelles, capellán, tenor. Solista.

Antonio Sánchez Villalobos, Cllan, contralto. Solista.

Antonio del Pozo, capellán, tenor. Solista.

Joseph Galindo, capellán, contralto-tiple.

MUSICOS DE INSTRUMENTO:

Juan de la Cuesta, ministril. Primero.

Joseph Boch, ministril, corneta, chirimía, bajoncillo.

Joseph de Olmedo, ministril, corneta.

Juan de Castro, ministril, bajón. Primero.

Fco Elgueta, ministril, bajón.

Gaspar Díez, Cllan, violón.

Joseph Minayo, capellán, violín 1º.

Joseph Sánchez Tocino, violín 2º

SOCHANTRE/S:

Alonso Pérez Melo,

Miguel Vicente Albín.

Fco. Arévalo, mozo de coro, ayudante.

ENTONADOR: Alonso Rodríguez.      AFINADOR: Antonio Martín.

AÑO: 1730

MAESTRO: Antonio de Yanguas, racionero.

ORGANISTA 1º: Juan Francés de Iribarren, racionero.

2º: Baltasar Sánchez, capellán.

ARPISTA: Santiago de Rojas, capellán.

MUSICOS DE VOZ:

Jacinto Arzadun, Rº, contrabajo.  
Domingo Gómez, Rº, tenor. Solista.  
Juan Largo, Rº, tiple  
Simón Guillén, Rº, contralto.

Domingo García, Rº, contralto.  
Gaspar de Unsalvartu, Rº, [contralto].  
Miguel de Castellanos, Rº, [tenor].  
Joseph Ferrer, Rº, tenor. Solista.

Antonio Sánchez Villalobos, Cllan, contralto. Solista.  
Joseph Galindo, capellán, contralto-tiple. Solista.  
Manuel Magarinos, capellán, contralto.  
Juan Martín, mozo de coro, tiple.

MUSICOS DE INSTRUMENTO:

Joseph Boch, ministril, corneta, chirimía, bajoncillo.  
Primero.

Fco Elgueta, ministril, bajón. Primero.  
Bernardo de Sena, mozo de coro, bajón.

Joseph Casado, ministril, violín 1º.  
Joseph Sánchez Tocino, violín 2º  
Gaspar Díez, Cllan, violón.

SOCHANTRE/S:

Fco. Arévalo, capellán.  
Juan Corral, capellán.  
Malaquero.

ENTONADOR: Alonso Rodríguez.

AFINADOR: Antonio Martín.

AÑO: 1740

MAESTRO: Antonio de Yanguas, racionero.

ORGANISTA 1º: Juan Martín, racionero.

2º: Baltasar Sánchez, capellán.

ARPISTA: Joseph de Villanueva, capellán.

MUSICOS DE VOZ:

Jacinto Arzadun, Rº, contrabajo.

Simón Guillén, Rº, contralto.

Antonio del Pozo, Rº, tenor.

Domingo García, Rº, contralto.

Miguel de Castellanos, Rº, [tenor].

Joseph Ferrer, Rº, tenor.

Joseph Galindo, capellán, contralto-tiple.

Manuel Velázquez, capellán, tenor-tiple.

MUSICOS DE INSTRUMENTO:

Fco. Gómez, capellán, flauta, oboe, trompa, clarín  
y violín.

Juan Fco. Gómez, capellán, oboe, bajón y violín.

Antonio Araujo, mozo, clarín, trompa y bajón.

Joseph Boch, ministril, corneta, chirimía, bajoncillo.

Fco Elgueta, ministril, bajón.

Bernardo de Sena, ministril, bajón.

Joseph Casado, ministril, violín 1º.

Joseph Sánchez Tocino, violín 2º

Gaspar Díez, Cllan, violón.

SOCHANTRE/S:

Fco. Arévalo, capellán.

Raimundo Pomar.

Juan de Mercado.

ENTONADOR: Pedro Rodríguez.

AÑO: 1750

MAESTRO: Antonio de Yanguas, racionero.

ORGANISTA 1º: Juan Martín, racionero.

2º: [Baltasar Sánchez, capellán.]

ARPISTA: Joseph de Villanueva, capellán.

MUSICOS DE VOZ:

Antonio Juárez, Rº, tiple.  
Baltasar de Artola, Rº, tenor.

Joseph Ferrer, Rº, tenor.  
Pedro de la Fuente, Rº,

Joseph Galindo, capellán, contralto-tiple.  
Manuel Velázquez, capellán, tenor-tiple.  
[Joseph López, capellán, tenor.]  
[Juan Vidal, capellán, tenor].

MUSICOS DE INSTRUMENTO:

Fco. Gómez, capellán, flauta, oboe, trompa, clarín  
y violín.

Juan Fco. Gómez, capellán. oboe, bajón y violín.

Antonio Araujo, mozo, clarín, trompa y bajón.

Blas Gómez, ministril, oboe, chirimía, clarín,  
trompa, bajón, bajoncillo y violín.

Joseph Casado, ministril, violín 1º.  
Joseph Sánchez Tocino, violín 2º

SOCHANTRE/S: Raimundo Pomar.

ENTONADOR: Pedro Rodríguez.

- VOCES DE LA CAPILLA:

Visto esto, nos detendremos en primer lugar en la distribución de las voces en la plantilla de la capilla catedralicia.

1700	1710	1720	1730	1740	1750
?	Tp	* Tp	Tp	A	Tp
Tp	A	A	A	* T	T
T	T	T	* T		
	B	B	B		
A	A	A	A	A	?
T	A	A	A	T	T
T	T	* T	* T	* T	
	T	T	T		
A	A-Tp	A-Tp	Tp	* A-Tp	A-Tp
T	* A	* A	* A-Tp	* T-Tp	T-Tp
T	* A	* T	* A		T
	* A	* T	A		T
	* T				

[\* = solista]

9	13	12	12	7	8
---	----	----	----	---	---

### Porcentajes.

	n	%
Tiples	6	9,8
Altos	24	39,3
Tenores	25	40,9
Bajos	3	4,9
?	3	4,9
N	61	100

Además de estas voces, la capilla posiblemente contase con alguna voz más de capellán o mozo como refuerzo del tutti. Esto es muy posible porque las fuentes no son tan precisas en el reflejo de la participación vocal exacta de capellanes y mozos, sí lo son en su participación como solistas o instrumentistas, o en la de racioneros y asalariados. No obstante creemos que dado el barrido de los LAC, donde hemos seguido la carrera de todos los mozos y capellanes músicos y no músicos, nos atrevemos a decir que esta presencia, de darse, era de muy pocas voces más.

Según lo anterior, la capilla de la catedral puede decirse que estaba organizada en un conjunto susceptible de ser agrupado hasta en tres coros y con un total de alrededor de 12 voces, predominando las de contralto y tenor, incluso en el grupo de solistas, que eran alrededor de cuatro.



No olvidemos la presencia también de las voces principales vinculadas al canto llano, como eran las de sochantre, dos o tres, escalafonadas, y las de salmista, una o dos.

- INSTRUMENTOS:

- Organos:

A principios del siglo XVIII y según se desprende de la documentación (30), parece que había varios órganos en uso en la catedral de Salamanca. Al parecer todos necesitaban una restauración por estar muy "descompuestos".

En octubre de 1700 se decide en cabildo acometer la obra de rehabilitación del órgano grande del coro por que es "en especial" el más "descompuesto" por estar muy desafinado, "demás de no estar en tono natural, si no es accidental" y "faltarle muchos registros, especialmente el secreto". El maestro Micieces propone se encargue la obra de restauración a Manuel de la Viña o a alguno de Zaragoza, "que eran primorosos" (31); la obra la realizó el organero propuesto, quien el 7 de agosto de 1702 da cuenta al cabildo de la obra realizada:

"Manuel de la Viña, maestro de fabricar órganos, por su petición dijo haber fabricado el órgano grande de dicha Santa Yglesia y tenerle concluido, y que el cavildo eligiesse la persona que fuesse de su agrado para su entrega, y que ponía en la consideración de el cavildo, que después de haber cumplido con el contrato de dicha obra había sido necesario para su perfección el hacer de nuevo dos registros, que no era de su obligación más que el componerlos, que eran un flautado mayor que hacía la

-----  
(30) LAC 46, fol 9rv.

(31) LAC 46, fol 9rv.

fachada a la parte de el choro, y otro en lugar de las trompetas viejas: la trompeta real de madera; y que la razón de haberse precissado a hacer dichos registros había sido porque los caños viejos estaban fabricados con azogue, que por partes los tenía comidos y se rompían con gran facilidad, lo qual no había podido prebenir hasta haberlos tenido entre manos; y que también había puesto más el registro de la trompeta magna, que era la que estaba en la dicha fachada de el choro, en forma de piezas de artillería; y en cada una de las fachadas el caño mayor, que según la proporción de la caja habían sido mui necesarios para llenar sus huecos según arte, los quales dos caños estaban corrientes para las dos primeras contras quando el cavildo gustasse que se pusiessen y siempre mui necessario para que quedase de mayor proporción dicho órgano; que todo, con el haberlo hecho de los materiales más preciosos que había hallado, lo ponía en la consideración piadossa y generossa liberalidad de el cavildo; el qual, para resolver, acordó que el Sr. Dn. Jerónimo de Ariasco y Mora, prior y canónigo, obrero mayor y uno de los comisarios de dicho órgano informasen, y con su informe bolbiesse al cavildo".

[LAC 46. Cab.ord. Fol 225rv]

Parece que la obra llevada a cabo no fue solamente una restauración de los registros deteriorados y una afinación; por la duración de la misma parece que debió tratarse de algo más. De ello y de la documentación citada más arriba surgen pistas que hacen que este trabajo lo situemos dentro del proceso de modernización del órgano ibérico; proceso que, iniciado en torno a mediados del siglo XVII y de manera pionera por los organeros vasco-navarros, consistió, básicamente, en la incorporación de nuevos registros como el secreto o de eco y los de trompetería exterior horizontal. Esta modernización, de la que fueron artífices organeros como los Echevarría, Juan de

Andueza, Domingo Mendoza y otros, parece que fue iniciada en 1670 en el órgano de San Diego de Alcalá de Henares con José de Echevarría, extendiéndose posteriormente por toda Castilla en órganos de la villa de Madrid, y de las catedrales de Cuenca, Toledo, Sigüenza, Avila y Segovia, antes de final del XVII. (32). Salamanca se sumaría a ese proceso, en primera instancia, con la obra de 1700-02.

En septiembre de 1742 se comienza la obra del nuevo órgano del coro de la catedral. Es afinado como el antiguo "por si alguna vez el cabildo gustase se tocasen ambos" (33). Fue entregado el 5 de abril de 1745 siendo su constructor Pedro Chavarría (Echevarría) y el obispo Sancho Granado quien lo financió (34).

También había en la catedral un órgano portátil o realejo que se empleaba en ensayos (35) y fiestas (36).

-----  
(32) Louis Jambou, El órgano en la Península Ibérica entre los siglos XVI y XVII. Revista de Musicología, II, 1979, 19-46.

(33) LAC 53, fol 242rv.

(34) LAC 53, fol 365rv, 373rv.

(35) LAC 52, estatuto de mayo de 1722, fol 3.

(36) LAC 53, estatuto mayo 1732, fol 182 y ss., ítem 9.

- Arpa: durante todo el periodo hay una plaza de arpista en la plantilla y la posibilidad de que el organista u otro músico también la tocase (37). Ignoramos la forma de las de Salamanca pero todo nos hace suponer que, en esta época, fuera la clásica española de dos órdenes (38). Se utilizaba fundamentalmente en la interpretación de villancicos:

"Asímismo se acordó por los dichos señores, que en atención a que en las catedrales los villancicos se cantan a el arpa y no con órgano."

(AUS 916, fol 56r)

- Clavicémbalo: el cabildo compra uno en 1718 (39). Estaba en poder del organista que lo empleaba, al igual que el realejo, en ensayos y fiestas (estatutos de 1722 y 32).

-----  
(37) LAC 45, fol 693v.

(38) Bordás, C. Catálogo de la Exposición de música de Las Edades del Hombre. Valladolid, 1991. Pág 239.

(39) Estatutos de 1722, fol 3; LAC 52, estatutos de 1732, fol 186v. En el ACS 9, fol 147r, 1718, se menciona la compra de un clavicordio; la palabra clavicordio no aparece en ningun otro documento, siendo mencionado más veces el clavicémbalo (clavicimbalo), y en documentos directamente relacionados con los músicos como son los estatutos de la capilla de 1722 y 1732. Creemos que la mención de clavicordio que aparece en el Libro de Cuentas se hace en sentido genérico, con el significado que le da Nasarre la primera vez que lo cita, al describir los instrumentos de cuerdas de metal: "Hallanse Clavicordios de distintas formás, como de diferentes cuerpos en magnitud, y variedad de nombres, a unos llaman Claviórganos, a otros Clavicímbalos, a otros Clavicordios, y a otros Espinetas."

- Bajón: está presente durante todo el periodo en la plantilla y con dos unidades al menos (40). Su pervivencia durante el siglo XVIII, cosa que ocurre en muchas capillas españolas hasta entrado el siguiente siglo (41), contrasta con su extinción paulatina en los centros musicales más importantes de Europa a partir de 1680 y en favor del fagot (bajo de oboe). En la capilla de Salamanca se le utiliza fundamentalmente para "tocar en los cantos de órgano", siendo considerado en un documento de 1713 "como el instrumento más preciso para capilla y coro (42)".

- Bajoncillo: de la familia del bajón. Representado a lo largo del periodo con una unidad.

- Chirimía: está presente también durante todo el periodo con una unidad.

- Corneta: habitualmente había una o dos en la capilla hasta su desaparición en 1745 al morir Joseph Boch, el último ministril que la tocaba.

-----

(40) LAC 48, fol 350r.

(41) Bordás, C. op.cit. Pág 287.

(42) LAC 48, fol 315v.

- Violón: aparece por primera vez en la capilla en junio de 1707 de la mano del capellán de coro Gaspar Díez (43), estando presente todavía en 1749 (44). Pensamos que se trataba del bajo de la familia de los violines, es decir el antecesor del moderno contrabajo. El contrabajo no aparece en los documentos más que en una solicitud de un mozo de coro para que el cabildo le permita ir a Madrid a perfeccionar el violón y aprender el contrabajo (45).

- Violín: es introducido en la capilla por Juan Pedro Hagelstein, flamenco y músico contratado eventualmente en julio de 1712, prestándose a enseñar su uso a mozos y capellanes del coro (46). En 1713 el cabildo compra dos en Madrid, (47) y a partir de entonces habrá en la plantilla, al menos, dos violines.

Aunque este instrumento había estado presente en europa durante todo el XVII, es a partir del alto barroco cuando su desarrollo alcanza cotas espectaculares a

-----  
(43) LAC 47, fol 158r.

(44) LAC 54, fol 510v; fol 715 rv.

(45) LAC 54, fol 715 rv.

(46) LAC 48, fol 234r.

(47) LAC 48, fol 328rv.

través de la sonata y el concierto de las escuelas veneciana y boloñesa tardía. Sin embargo la asimilación de estos logros por parte del resto de los países europeos no fue inmediata. Fue necesario el triunfo absoluto de los Corelli, Torelli, Vivaldi, Albinoni, Marcello, etc, en la primera década del siglo, para que los estilos nacionales francés, inglés, alemán y español se rindieran, no del todo hasta bien finalizada la segunda y venciendo una resistencia de casi medio siglo, ante la nueva concepción del instrumento, como agente principal de la creación y desarrollo del exuberante estilo de concierto en sus manifestaciones vocal e instrumental. La resistencia española, cuyo paradigma fue el tan citado escrito del Padre Feijoo (1726) rechazando la entrada de dicho estilo en las iglesias, no fue, pues, desde una perspectiva internacional, un caso aislado, sino más bien relativamente tardío.

En la catedral de Salamanca los violines y el violón tocaban su parte en la música a papeles, música instrumental (sonatas) en el ofertorio de la misa, y en el canto de órgano doblaban las voces de soprano y contralto del coro que acompañase el órgano (48).

-----  
(48) Estatuto de 1722, ítem 2.



- Oboe: introducido también por Hagelstein en 1712. En 1714 la catedral compra uno (junto con seis cañas) (49) pero en plantilla no aparecerá de modo continuado hasta 1736 en que hay uno y a partir de 1739, dos como mínimo (50).

- Flauta: los únicos datos que tenemos es que se utiliza desde 1736 gracias al capellan Fco. Gómez (51). Posiblemente fuera la flauta travesera, ya que la flauta de pico por estas fechas era más bien escasa (52). Esta última estaba siendo sustituida en la mayoría de los lugares por la flauta travesera gracias a sus mayores posibilidades de afinación y de ejecución de los matices de la nueva música. Además, en una plantilla como la de la catedral, en la que no aparecen hasta 1736 y junto con el oboe, es lógico que fuera la flauta travesera porque es este instrumento el que, sumándose a los oboes, comenzará a formar lo que más tarde sería la sección de maderas de la orquesta.

-----

(49) LCF, fol 81v.

(50) LAC 53, fol 43v

(51) LAC 52, fol 826v.

(52) "Aunque el uso de éstas, no es ya tanto en los modernos como en los antiguos" (Nasarre, Escuela Música, Lib.I, p.477). También Hoteterre, en sus Principes...París, 1707, explica largamente la técnica de la flauta travesera y del oboe dejando un poco de lado la flauta de pico, de la cual él mismo fue un afamado constructor e intérprete.

- Clarín: la primera noticia que se tiene de él es en manos de Antonio Villa del Rey, clarinero de la catedral de Valladolid, que vino a la de Salamanca a reforzar eventualmente a su capilla durante las fiestas de Corpus de 1715 (53).

A esta asistencia esporádica le sucedió, con las mismas características de eventualidad, la del napolitano Vito Reubin durante el año 1717 (54). Después el instrumento desapareció hasta 1740, año a partir del cual hubo de manera continua un mínimo de dos en la capilla (55).

- Trompa: aparece en 1736 tocada por el capellán Fco Gómez (56); en marzo de 1740 se compran dos que son las que, como mínimo, aparecerán desde entonces en la plantilla (57).

-----

(53) LCF, 98v.

(54) LAC 49, fol 255v.

(55) El cabildo, a instancias de dos capellanes, compra dos clarines y dos trompas. LAC 52, fol 826v.

(56) LAC 53, fol 43v.

(57) LAC 52, fol 826v.

Hay constancia documental de otros dos instrumentos:

- Manocordio: tenemos una mención en el ACS 9, fol 163r, 1719, de una reparación ("componer"); en el documento se le menciona como "monicordio". Pensamos que era, basándonos en las palabras de Nasarre, más que para las funciones, un instrumento de estudio:

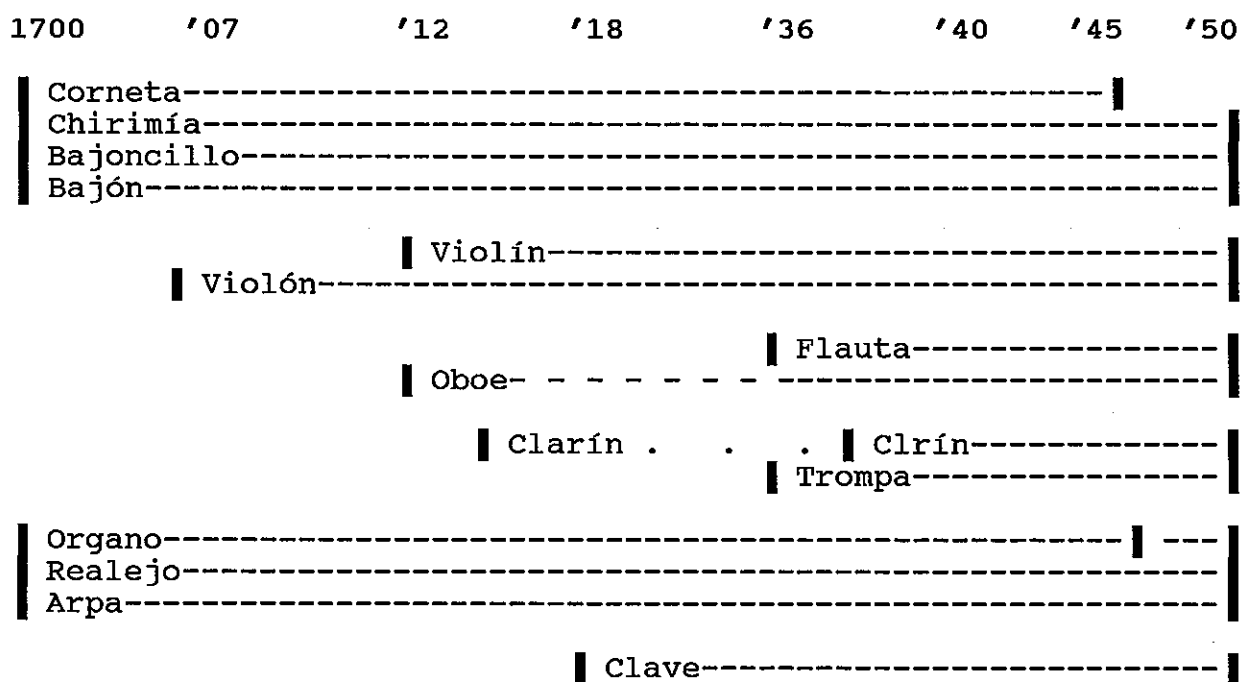
"Entre todos Instrumentos músicos de cuerda que ha discurrido la industria humana, es el Manocordio el más esencial y provechoso, aunque no es de los más resonantes, pues ya con industria se dispuso el que no lo fuese. Es muy esencial, porque los que aprenden a tocar el Organo, no pudieran cómodamente hazerlo sin èl; porque el Organo es Instrumento propiamente para las Iglesias, y no para estudiar en èl en casa. Es un instrumento que necesita de mucha agilidad de manos, cuya consecución ha de ser con mucho estudio y exercicio, y para hazerlo es Instrumento más del caso el Manocordio, ya por más manual, y ya por sus pocas voces, que con esso no dan enfado los que aprenden a los que oyen, teniéndolas bastantes para que ellos puedan comprehender lo que estudian".

Fr.P.Nasarre. Escuela Música. Lib.IV. Cap.XVI. Pág. 471.

- Trompeta: no aparece entre los instrumentos de la capilla en ningún momento, pero en el Libro de Cuentas de Fábrica (1711-1738) (fol 316r) aparece documentada la compra de una en 1729. Pudo estar destinada, como en la universidad, a la ejecución de música ceremonial no relacionada con el ámbito de la capilla, de la que en el capítulo correspondiente de la universidad mencionábamos como música de clarín, trompetas y atabales.

De todos estos instrumentos sólo se conservan en la actualidad y del periodo 1700-50, los dos órganos, dos chirimías del XVIII y un oboe incompleto.

Damos a continuación un gráfico donde puede verse la entrada y salida de instrumentos en la plantilla de la capilla de música.



	1700	1710	1720	1730	1740	1750
Corneta	2	1	2	1	1	0
Chirimía	1	1	1	1	1	1
Bajoncillo	1	1	1	1	1	1
Bajón	2	3	2	2	3	2
Violín	0	0	2	2	4	5
Violón	0	1	1	1	1	(1)
Flauta	0	0	0	0	1	1
Oboe	0	0	(1)	(1)	2	3
Clarín	0	0	0	0	2	3
Trompa	0	0	0	0	2	3
Organo	1	1	1	1	1	2
Realejo	1	1	1	1	1	1
Arpa	2	2	2	2	2	2
Clave	0	0	1	1	1	1

Tabla donde se muestran, independientemente del número de instrumentistas, las unidades por cada tipo de instrumento en la capilla catedralicia

Según lo anterior y como puede verse en las tablas de arriba, en la catedral de Salamanca a comienzos del siglo XVIII la plantilla de instrumentos era la típica de las capillas españolas del XVII. Es decir, había un grupo de instrumentos de viento integrado por: corneta, chirimía, bajoncillo y bajón, en desuso ya en otros ámbitos y centros de Europa, cuyo papel principal era el de acompañar, mediante doblado, a las voces, que eran las verdaderas protagonistas de la agrupación. A esto había que añadir, también, instrumentos polifónicos de

acompañamiento continuo como el órgano y el arpa, presentes en la música religiosa española de todo el siglo XVII.

¿Se puede decir que esa situación era anticuada? ¿Se puede achacar a una falta de información, a un aislamiento del arte musical en la España, Salamanca, de principios del setecientos?.

Creemos que no. La situación era el fruto de un "estilo nacional". Algo que durante todo el XVII se había tenido a gala en defender por las principales potencias de Europa, y no sólo en la música sino también en el resto de las artes, la filosofía y la política, como reflejo de una época marcada por los intentos de dominio de unos países sobre otros.

Si Francia defendía, para su música en general, un modelo racionalista donde los excesos del sentimiento estuvieran bajo control, reflejando así el orden absolutista del Rey Sol. En el ambiente refinado y burgués de ciudades italianas como Venecia, Florencia, Bolonia, etc, se defendía lo contrario, es decir, la expresión libre e impetuosa de los sentimientos individuales principalmente a través del melodrama. En España, imperio católico y garante del espíritu de la Contrarreforma, en la producción de música religiosa, que por otro lado había sido la más importante durante el siglo XVII y seguía siéndolo a principios del XVIII, no podía, a menos que se hiciera de un modo tan paulatino como imperceptible, alejarse de los usos

musicales arbitrados por Palestrina y que tan logrados frutos venía cosechando desde las obras de Victoria, Vivanco, Navarro, y otros muchos maestros de la polifonía clásica.

Y es, en nuestro entender, el cambio de dinastía lo que produjo ciertos cambios en la música religiosa, en concreto en la modernización del instrumental utilizado.

Puede que fuera coincidencia el que a partir de 1707 la capilla de música de la catedral de Salamanca se abriera a los nuevos instrumentos, pero hay que reseñar que es en ese año cuando las principales instituciones de la ciudad, de las cuales el cabildo era de las más representativas, se ponen abiertamente de parte de Felipe V, manifestándolo ostensiblemente en las ceremonias por el nacimiento del príncipe D. Luis (1707).

El abrazo de la causa borbónica suponía, si no un rechazo total de lo anterior, puesto que se trataba de perpetuar la Monarquía Católica con una nueva dinastía, sí una modificación paulatina de los usos sociales (de los cuales la fiesta, y por lo tanto la música, era uno de los más importantes) introduciendo aquellas características que se identificaban con el mundo del nuevo monarca: lo francés, por ser su cuna, y lo italiano, porque era la moda que de su mano se introdujo en España.

Así, sin desterrar los tradicionales instrumentos de viento heredados del siglo XVII, que representaban la continuidad de una tradición que había que mantener (57), en la catedral de Salamanca se introdujeron otros que simbolizaban la influencia de los nuevos tiempos.

Primero entraría un violón, en 1707, que aunque no cambiaba mucho la plantilla, modificaba el timbre y desplazaba en su monopolio de doblado del bajo al tradicional bajón. Cinco años más tarde llegaron los violines y el oboe, y en 1718, el clavicémbalo. Quedaba así incorporado un grupo instrumental típico del alto barroco italiano y francés, puestos de moda por el nuevo régimen.

Musicalmente hablando, las luchas entre los estilos nacionales parece que fueron suavizándose a lo largo de la segunda y tercera década del siglo, y las polémicas fueron, aunque sonadas (París, 1733), más aisladas. Los últimos años del Barroco conocieron obras conciliadoras en la música de un Couperin (Les gouts, 1723; les Nations, 1726), Leclair (sonatas, 1723), Rameau (1745-64), Veracini (sonatas op.1 y 4), periodo inglés de Haendel, y en general la música alemana de esos años.

-----  
(57) De 1700-13 hay sólo 6 obras del listado presentado en 3.5, sección papeles sueltos, que contengan, especificado, alguno de estos instrumentos; a partir de 1713 sólo dos. Quiere decir esto que su uso debió de ser tradicional, es decir, doblado de voces en la polifonía clásica, procesiones, toques, y doblado ocasional en las obras nuevas.



Seguidamente, también en los años treinta, de la lucha entre la razón y el ímpetu del sentimiento, nacería, influida por los idearios ilustrados, una música de corte galante que requeriría un nuevo lenguaje, temas e instrumentos.

Por aquellos años de replanteamientos estéticos de la tercera década del siglo, cuando escritos como los del "Der Critische Musikus" arremetían contra las "anticuadas" manifestaciones barrocas de un Juan Sebastián Bach (1737) y cuando en Salamanca se criticaban, ya en la década anterior (58) y desde posiciones ilustradas los fastos barrocos que tuvieron en los de la Consagración del Nuevo Templo de la catedral una de sus últimas manifestaciones, un cambio en la estructura instrumental de la capilla de la catedral se hacía inminente, produciéndose, de nuevo sin rupturas traumáticas, a partir de 1736 con la presencia de un grupo de viento madera moderno formado por flauta y oboe, viento metal en trompas y clarines y un órgano nuevo, más acorde con las necesidades del momento; todo ello contemplado, como lo había sido en los años anteriores, desde la perspectiva de una agrupación instrumental pequeña.

-----  
(58) R. de la Flor, Atenas castellana; págs. 161-3

- COMPARACION ENTRE DISTINTAS CAPILLAS EN CUANTO AL USO DE  
VOCES E INSTRUMENTOS:

Vamos a comparar a continuación las tres capillas de nuestro trabajo con otras dos: la Real de Madrid y la de la catedral de Avila. Hemos elegido estas dos porque la primera era la que servía al Rey en su Corte, cuyo ceremonial era el modelo de todas las instituciones del reino. La segunda porque estaba ubicada en una ciudad del área castellana, Avila, cercana a Salamanca y a medio camino entre ésta y la Corte, meta de la carrera profesional de los músicos de la época.

La comparación la haremos en base a dos aspectos:

- Dimensión de las capillas, cuantificada por el número de integrantes.
- Evolución vocal e instrumental, cuantificada en la presencia-ausencia de tipos de voces e instrumentos.

Como fuente documental para la Capilla Real de Madrid hemos utilizado los datos de Hergueta (59) y para la de Avila los de Bourlignieux (60).

-----  
(59) Profesores músicos..., citado por M.Moreno, Historia de la Música española, Siglo XVIII, pág.35.

(60) Quelques aspects, citado por M.Moreno, op.cit. Pág.101.

En cuanto a la dimensión, hemos hecho la comparación en torno a los años de 1738-40, ya que era el único periodo del que teníamos datos de todas las capillas.

Para simplificar la tabla daremos unas claves:

R.C.: Capilla Real de Madrid. (Datos 1739)

S.C.: Capilla catedral de Salamanca.(1739-40)

S.U-M: Capilla conjunta universidad y San Martín en Salamanca. (Marzo 1738)

S.U.: Capilla universidad de Salamanca. (1739)

S.M.: Capilla de San Martín en Salamanca. (1740)

A.C.: Capilla catedral de Avila. (1740)

Ms. V.: músicos de voz.

Ms. I.: músicos de instrumento.

M<sup>e</sup>. y O.: maestro y otros.

	R.C.	S.C.	A.C.	S.U-M.	S.U.	S.M.
Músicos voz	19	8	4	3-4	4	4
Músicos instr.	34	12	7	5	5	6
Maestro/Orgsta.	11	4	5	3-4	4	0
TOTAL	64	24	16	11-13	13	10
%	100	37,5	25	17-20,3	20,3	15,6

Las cifras son por sí mismas evidentes. Partiendo de la base de que el número de individuos que componen la capilla es un índice de la importancia artística de dicha agrupación y un elemento que configura, junto con otros componentes de las ceremonias, el estatus que el mecenas muestra tanto a sus súbditos como a sus iguales, tenemos que la Capilla Real de Madrid se destaca muy por encima de las demás. La sigue en importancia, aunque de lejos, la de la catedral de Salamanca, que se sitúa así por delante de la de Avila. Parece que la capacidad para mantener capilla de música en la universidad de Salamanca era menor que en los dos cabildos. La capilla de San Martín perdió posibilidades con la separación de la universidad, quedando en el último lugar de las tres capillas salmantinas.

En cuanto a la presencia-ausencia de voces e instrumentos, indicador de la evolución estilística de la agrupación, de su modernización o tradicionalismo, utilizando las mismas fuentes más los datos aportados por Subirá y B. Kenyon de Pascual para la Capilla Real de Madrid (61), hay que decir que la situación es bastante parecida a la que hemos descrito al hablar de la dimensión de las capillas.

-----  
(61) Citado por Martín Moreno, op.cit. Pág.35.

Abordaremos en primera instancia el capítulo de las voces. Podemos ver su configuración en las capillas salmantinas por sus apartados y tablas correspondientes (ver 1.2, 2.2 y 3.2). Veamos lo mismo en la R.C. de Madrid y en la de la catedral de Avila y establezcamos la comparación.

Distribución de las voces en la R.C. de Madrid.

	1701	1715	1739	1743	%
Tiples	4	4	6	4	31
Altos	4	3	4	3	24,1
Tenores	4	4	5	3	27,5
Bajos	2	3	4	1	17,2

Distribución de las voces en la catedral de Avila.

1720	1740	
Tp	A	
A	T	
T		
Tp	A	Tp=25 %
A	T	A= 33,3 %
T		T= 41,6 %
		B= 0 %
Tp		
T		
2 sochantres	2 sochantres	

No tenemos datos sobre los solistas de estas dos capillas.

Fijémonos en la presencia de triples y bajos en todas las capillas. Vemos, en primer lugar, que la R.C. presenta un alto porcentaje de triples (31 %) y otro considerable de bajos (17,2 %). En segundo lugar, la de la catedral de Salamanca tiene una presencia regular de triples a lo largo del periodo con un porcentaje del 9,8 % y una presencia entre 1710-30 de un bajo en la plantilla. Avila no tiene bajos y los triples de 1720 no los tiene en 1740, y por último, San Martín y la universidad sólo tuvieron un triple en 1722 perdiéndolo después.

Esto no indica de nuevo lo que veíamos al comparar las dimensiones: las diferencia en cuanto a las posibilidades de financiación. Partiendo de la base de que las voces más escasas y por lo tanto más cotizadas, si salían buenas, eran las de tiple y bajo (62), la importancia de la dotación de dichas capillas puede ser medida por la presencia-ausencia de estas voces.

-----  
(62) Así lo manifiesta Antonio Yanguas cuando se le presenta a la catedral de Salamanca la oportunidad de contratar al tiple eunuco Juan Largo: "de estas voces de tiple avía mucha falta en todas las yglesias de España, y eran mui buscadas y solicitadas". LAC 49, fol 358v. Sobre las de bajo, Nasarre advierte: "estas son muy pocas pero muy importantes, que aunque la voz de los baxos se suple con instrumento, no dexa de ser más deleytable la música quando son todas voces naturales. Son pocas estas, porque en pocos sujetos sucede ampliar tanto la naturaleza los organos de la voz." Nasarre, Escuela Música, Lib.1 Cap XIII, fol 49.

Según esto su presencia sería mayor y con tendencia al alza en la capilla con más posibilidades como es la de Madrid. Presencia menor y más o menos estable en el caso de la catedral de Salamanca; y por último, mucho menor y con tendencia clara a la disminución en las restantes capillas estudiadas. En ellas la plantilla vocal se formaba a base de altos y tenores, las más frecuentes por ser, sobre todo la segunda, las de los varones adultos.

Por qué se produce una dificultad mayor a partir de 1730 para contratar y conservar las voces de tiple adulto en las capillas, como se observa en todas menos en la de Madrid.

La razón podría estar en el gran desarrollo en España, y en toda Europa, del estilo operístico italiano, mayoritariamente de influencia napolitana, que desbordó los límites de la música escénica dejándose sentir también en la escritura de música religiosa. La importancia que las voces de tiple adquieren en él tanto por su tesitura como por su capacidad de coloratura vocal, mayor que las de las voces más graves, hacen que si ya en 1720 Yanguas manifestara su escasez y la dificultad de su contratación, en los años posteriores, en los que la presencia de la moda italiana en lo relativo al canto era mayor, es normal que las dificultades aumentasen debido al crecimiento de la demanda.

Analizemos a continuación las diferencias en cuanto a instrumentos utilizados.

En primer lugar, siendo pionera en la modernización instrumental incluyendo antes y en mayor número de tipos los nuevos instrumentos y desprendiéndose también antes de los instrumentos tradicionales heredados del siglo XVII, estaba la Capilla Real de Madrid, seguida de la de la catedral de Salamanca, a la que siguen, con pocas diferencias entre ellas y en este orden, la de la universidad, la de la catedral de Avila y la de San Martín. Veámoslo con más detenimiento.

En la de Madrid el uso del órgano, arpa, clarín y bajón fue ininterrumpido durante todo el periodo (1700-43). Se prescindió del archilaúd antes de 1739. Violines y violones estaban presentes ya en 1700, intensificándose su presencia alrededor de 1715. Oboe desde 1708, trompa y flauta travesera desde principio de la década de los años treinta. Fagot desde 1739: (63)

La de Madrid presenta rasgos de una modernización mayor que la de la catedral de Salamanca al desprenderse antes de instrumentos tradicionales como bajoncillo, chirimías, corneta,

-----  
(63) B.Kenyon de Pascual. "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 - 1749". Actas del C. I. de Musicología. Salamanca, 1985. Págs. 93-97.



que sí están en Salamanca y hasta 1750 la mayoría. Además, en Madrid entran antes violín, violón, clarín, oboe, flauta travesera y trompa, y hay un refuerzo con instrumentos modernos, como son viola, contrabajo y fagot, que en Salamanca no existen en ese periodo.

Comparando la capilla de la catedral de Salamanca con el resto, vemos que, pudiendo ser más una cuestión de posibilidades de dotación que de modernización, presentan una situación ligeramente inferior.

La evolución de la universidad es muy similar a la de la catedral, sólo la flauta y el clave no son incorporados a la capilla. En San Martín, desde su separación de la universidad en 1738, la plantilla propia, que se configuró definitivamente en 1740, dejó fuera instrumentos como trompas o violón, que están presentes en todas las capillas que hemos comparado. En Avila en 1740 hay violines, violoncello (violón), órgano y arpa, junto con dos instrumentistas más, de los que, según los datos de Bourlignieux, no se especifica su instrumento.

Según esto las tres capillas presentan una ligera situación de inferioridad con respecto a la de la catedral de Salamanca. De ellas la de la universidad es la que más se acerca a la situación de la de su vecina en el cabildo catedralicio.

La situación en cuanto a la modernización es lógica. En primer lugar la Real de Madrid por ser la de la Corte, que era, no olvidemos, borbónica desde 1700. En segundo lugar la de la catedral de Salamanca porque era la segunda en cuanto a posibilidades de financiación y dotación, lo cual era atractivo para compositores e instrumentistas competentes y avanzados. Después la de la universidad debido a su proximidad y competitividad con la de la catedral en cuanto a las representaciones ceremoniales, pero con menores posibilidades de financiación que ésta. San Martín, por su menor capacidad económica y de representación social, y Avila, por pertenecer a un ambiente distinto, es lógico que presentasen diferencias algo mayores.

Para completar este capítulo dedicado a los instrumentos y comparaciones entre capillas, veamos el proceso de modernización musical en cuanto a la construcción y restauración de órganos en las tres capillas salmantinas durante esta primera mitad del siglo XVIII y su significado en el contexto de modernización instrumental.

La obra llevada a cabo entre 1700-02 en el órgano del coro de la catedral de Salamanca, como ya dijimos más arriba al hablar de los órganos del primer templo salmantino, se inscribía en un proceso más amplio de modernización del órgano ibérico. Este proceso continúa en Salamanca con la construcción de los

nuevos órganos de la universidad (1709) y San Martín (1714-15) y coincide con la modernización efectuada en las dos primeras décadas en las plantillas instrumentales de las capillas. En una etapa posterior, que coincide con la modernización instrumental de los años treinta y cuarenta, se construye el nuevo órgano grande del coro de la catedral (1742-45).

Catedral: 1700-02: restauración por el organero Manuel de la Viña.

Universidad: 1709: construcción del nuevo órgano de la capilla de S. Jerónimo. Organero: Pedro Liborna Echevarría  
Caja: Pedro Gamboa.  
Valor: 12.750 rs.

Sn. Martín: 1714-15: órgano nuevo. Organero: Joseph Hernández.  
Caja: Joaquín de Churiguera.  
Valor: 10.319 rs.

Catedral: 1742-45: órgano nuevo del coro por Pedro Echevarría.

De nuevo es la catedral la que sobresale en cuanto al número de obras, instrumentos y modernización: dos obras, dos órganos, dos momentos de actualización. Y la universidad ligeramente por delante de San Martín, si atendemos a la única diferencia observable: el valor de las obras realizadas.

- PROVISION DE PLAZAS.

Las plazas de la capilla de música las concedía siempre en última instancia el cabildo mediante votación entre sus miembros. La decisión la tomaban en base a una información que tenían sobre los candidatos a ocupar la plaza. Dicha información, en la que contaba mucho la opinión del maestro de capilla, racioneros músicos y canónigos de la comisión de música, puede proceder de una convocatoria de méritos, de una oposición con examen, de una propuesta hecha sobre determinada persona, o bien del conocimiento directo que se tiene sobre alguien que ya trabajase para el cabildo. Mediante estos procedimientos se conceden todas las plazas de la capilla ya sean de racioneros, ministriles, capellanes y mozos de coro músicos, etc. Tenemos varios ejemplos de lo dicho.

Así, como muestra de concurso de méritos tenemos la adjudicación de la plaza de maestro de capilla en Antonio Yanguas en 1718, para lo cual el cabildo decidió después de que "el comisario de música de dicha Sta.Igla. se informase de la habilidad, ciencia y otras calidades de dichos opositores" (64).

Cuando la plaza se resolvía mediante oposición era frecuente anunciarla dentro y fuera de la ciudad mediante "edictos" (65).

-----  
(64) LAC 49, fol 317r.

(65) LAC 48, fol 324r.

Las pruebas que se hacían dependían del tipo de plaza; así en los exámenes de organistas se exigía: composición de música, tocar en el realejo obras obligadas y de elección del examinando y responder a preguntas teóricas. Se buscaba con estas pruebas que el músico fuera "hábil así en la música, composición de ella, como en tocar el órgano" (66). Como ejemplo tenemos la oposición que hizo Dn. Jacinto del Río a la media ración de órgano el 22 de mayo de 1722.

En las oposiciones para racioneros de voz se examinaba "el saber y destreza y calidad de la voz" (67).

Las oposiciones se celebraban en la sala capitular y en presencia del cabildo (68).

Si se proponía a una persona por parte de algún miembro del cabildo para ocupar una plaza de la capilla, normalmente no se anunciaba la plaza y el sujeto pasaba a la capilla a tocar o cantar con los demás músicos y racioneros, informando éstos al cabildo si estaba cualificado o no para que éste resolviera (69).

-----  
(66) LAC 45, fol 685rv.

(67) LAC 47, fol 287r.

(68) LAC 45, fol 685rv.

(69) LAC 48, fol 359v, admisión de Fco. Elgueta como ministril de bajón, 1713.

Como ejemplo de adjudicación de plaza directamente, sin ningún tipo de concurso o prueba, tenemos el caso del nombramiento de racionero organista en Juan Martín (70). En estos casos ocurre que el cabildo suele conocer al pretendiente por haber desempeñado dicho puesto en forma de ayudante o sustituto durante algún tiempo.

En las adjudicaciones de plazas de la capilla, el cabildo favorece a sus miembros, capellanes principalmente, para la provisión de puestos de racionero, y a los hijos de sus asalariados para que entren como mozos de coro o ministriles (71).

-----  
(70) LAC 52, fols 419-420r, 1733.

(71) Hay múltiples ejemplos en los LAC.

- NOMINA:

Daremos a continuación un listado de músicos que pasaron por la capilla de la catedral durante el periodo 1700-50.

(Fuente: LAC, LCF, K, localizables datos por fechas).

- Abad, Mateo: ministril de bajón. 1731-36. Fue primero desde 1733

- Agustín, Manuel: capellán, tenor. 1701.

- Amatriaín, Joseph: racionero, tenor solista. Recibido en la capilla el 7-IV-1704 procedente de Vitoria. Murió el 7-VII-1729.

- Araujo, Antonio: ministril de bajón, trompa y clarín. Entra en la capilla el 30-I-1739. Salió el 26-VIII-1746 para irse a la Encarnación de Madrid.

- Archent, Joaquín: sochantre; procede de Valencia y es admitido el 23-XII-1746; se marchó de la capilla el 6-XI-1748.

- Arévalo, Fco: mozo de coro y ayuda de sochantre en 1-XI-1721. Ascende a sochantre en 1729. Se jubila el 30-I-1747.

- Argüelles, Antonio: capellán. Tenor solista de la capilla desde 1700 hasta 1725.
  
- Arroyo: mozo de coro, ayudante de sochantre desde 14-XII-1731; asciende a capellán en 1732.
  
- Artola, Baltasar de: racionero, tenor. Entró en la capilla el 9-XII-1746 procedente de la catedral de Burgos.
  
- Artundoaga, Nicolás de: racionero, tenor. Murió el 22-V-1709.
  
- Arzadun, Fco Ignacio: músico asalariado, contralto solista. Entró en 1709 y se marchó el 5-V-1715.
  
- Arzadun, Jacinto: racionero, contrabajo. Entró en la capilla el 13-IX-1709. Murió el 29-IV-1742.
  
- Belandia, Santiago de: sochantre. Venía de Sto Domingo de la Calzada y fue recibido el 9-II-1722; dejó la capilla el 19-II-1723.
  
- Bernardo, Joseph: capellán, tenor en 1700.



- Boch, Joseph: ministril de corneta, chirimía y bajoncillo. Recibido el 30-III-1716; primero desde 1723; murió el 10-XII-1745.
  
- Casado, Joseph: ministril, violín 1º; recibido el 5-III-1725. Primero desde 1736.
  
- Castellanos, Miguel de: racionero, tenor; murió el 21-X-1745.
  
- Castro, Juan Antonio de: primer ministril de bajón desde 1711 hasta el 30-V-1722.
  
- Corral, Juan: capellán, ayudante de sochantre desde el 12-XI-1728; es nombrado sochantre el 7-III-1729. Se fue a Burgos a una plaza de sochantre el 28-I-1732.
  
- Cuesta, Antonio de la: ministril de bajón y corneta; hijo de Juan de la Cuesta; está en la capilla hasta el 31-III-1702 en que se marchó a la catedral de Palencia.
  
- Cuesta, Fco de la: ministril de bajón; hijo de Juan; es recibido el 6-IX-1717 y se marchó el 23-XII-1718.
  
- Cuesta, Juan de la: primer ministril de bajón y chirimía hasta 1722 en que murió.

- Díaz, Vicente: sochantre; procede de Valencia y es recibido desde el 10-I-1744.
  
- Díaz, Gaspar: capellán y músico de violón desde 17-VI-1707 hasta el 26-XI-1745 en que murió.
  
- Elgueta, Francisco: primer ministril de bajón; procede de la Capilla Real de Madrid; fue admitido en la de Salamanca el 14-VIII-1713 y murió en 1731.
  
- Fermín, Juan: sochantre; viene de Madrid y es admitido el 21-III-1732 jubilándose el 5-IV-1734.
  
- Fernández, Fco Antonio: ministril de bajón, oboe, clarín y trompa desde el 7-VIII-1744 hasta 1745.
  
- Ferrer, Joseph: racionero, tenor solista; pertenece a la capilla desde el 2-VI-1730 en que entró procedente de la Encarnación de Madrid.
  
- Francés de Iribarren, Juan: racionero, organista; en la capilla desde 10-V-1717 hasta 1-IX-1733 en que se marchó a la catedral de Málaga. Es admitido por la propuesta que de él hizo José de Torres, entonces organista de la Real Capilla (LAC 49, fol 182r); éste, envía una carta a Salamanca "dando las gracias

al cavildo por aver recibido por organista de dha Santa Yglesia a Dn. Francisco de Yribarren". (LAC 49, fol 187v.)

- Fuente, Pedro de la: racionero, contralto; desde el 18-V-1744.

- Galindo, Joseph: capellán, tenor solista desde el 20-IV-1705.

- García, Domingo: racionero, contralto, hasta marzo de 1746 en que murió.

- García Valdivieso, Fco: racionero, tenor, hasta su muerte en el 8-III-1703.

- Gómez, Blas: ministril de bajón, bajoncillo, chirimía, oboe, trompa, clarín y violín, en la capilla desde el 10-XII-1745.

---

Natural de Salamanca.

- Gómez, Domingo: racionero, tenor solista. Es recibido el 13-IX-1709 y murió el 2-VI-1737.

- Gómez, Francisco: capellán, recibido el 18-III-1736 como músico de violín, oboe, trompa, clarín y flauta.

- Gómez, Juan Fco: capellán, desde 1736 es músico de violín, oboe y bajón.

- Gómez Castañon, Marcos: racionero, hasta el 3-VI-1709 en que murió.
  
- Guillén, Simón: racionero,contralto; llegó a la capilla el 23-VI-1730 desde el Colegio Real de Su Majestad; se marchó el 22-V-1744.
  
- Hagelstein, Juan Pedro Agustín: flamenco de nacionalidad; ministril de bajón, violín, violón y oboe; "sumamente científico en la música y diestro en los instrumentos"(72); es admitido el 27-VII-1712 y debió permanecer poco tiempo en la capilla.
  
- Hernández, Gregorio: capellán; 2º organista desde 1711 hasta 1721 en que murió.
  
- Juárez, Antonio: racionero, tiple, desde el 1-VII-1740.
  
- Largo, Juan: racionero, tiple, desde el 24-XI-1720, después de haber permanecido como asalariado desde octubre de 1718 en que llegó, desde Valladolid, al cabildo salmantino. Su voz es calificada por Yanguas como: "buena y sin peligro de perderla, así por estar ya en la edad de veinte y tres años en que se hallaba, como por ser eunucho, y que de estas voces de tiple

-----  
 (72) LAC 48, fol 234r

avía mucha falta en todas las yglesias de España, y eran mui buscadas y solicitadas" (73) . Solista en 1720. Murió el 19-III-1731.

- López, Joseph: capellán, músico tenor desde 1737

- Magarinos, Manuel: capellán, musico contralto solista en 1730. Dejó la capilla el 28-IX-1731 para irse a la catedral de Astorga, donde permaneció hasta 1735; es recibido de nuevo ese año en la catedral de Salamanca como músico asalariado.

- Malaguero, Joseph: sochantre principal; procede de la catedral de Valladolid; es admitido en la de Salamanca el 12-XI-1728 y despedido el 31-I-1731.

- Marín, Julián: racionero contralto desde el 22-V-1744 hasta el 14-III-1746 en que se despidió del cabildo.

- Martín, Joseph: afinador de órganos. Asalariado desde 1714 hasta 1736.

- Martín Ramos, Juan: natural de Corrales en la provincia de Zamora, admitido sin examen como mozo de coro el 8-VIII-1721

-----  
(73) LAC 49, fol 458v.

por su "muy buena voz y tener [ésta] cuerpo y gala" (74). En 1724 aparece como alumno del organista Iribarren y tiple de la capilla de música. Ascende a capellán el 20 de diciembre de 1731. Es nombrado por méritos organista racionero de la catedral en la vacante dejada por Juan Francés de Iribarren (75). Pedro Echevarría le entrega a su cuidado, y para afinarle cuando fuera necesario, el nuevo órgano construido por él, quien dice en esa ocasión de Martín que "componía muy bien las obras de música" (76). En enero de 1746, por los "muchos achaques y enfermedades de Antonio Yanguas", se le encomienda la enseñanza de música de los mozos de coro (77), y en 1746 la composición de los villancicos (78).

- Micieces (el menor), Tomás de : racionero, maestro de capilla. Al comenzar el siglo lo encontramos ejerciendo dicho ministerio en la catedral de Salamanca. Realiza en 1703 un viaje a Madrid para conocer lo que ocurre en las 3 capillas más importantes de la Corte: la Real, la Encarnación y las Descalzas, y las nuevas obras de música, principalmente las misas de Torres (79).

- (74) LAC 50, fol 88v  
(75) LAC 52, fol 419rv-420r.  
(76) LAC 53, fol 373rv.  
(77) LAC 54, fol 44v.  
(78) LAC 54, fol 156r.  
(79) LAC 46, fol 386r.

Tiene continuos problemas con la enseñanza obligatoria de música de los mozos de coro, por ser "repugnante a su genio natural" (80). En julio de 1710 obtiene el título de maestro en la facultad de artes de la universidad de Salamanca (81). A partir de 1716 su mucha edad y achaques le obligan a dejar definitivamente la enseñanza de los mozos de coro en manos del capellán Antonio Argüelles, y poco más tarde, en marzo de 1718, la composición de los villancicos y la dirección de la capilla (82).

Muere el día 17 de mayo de ese mismo año siendo enterrado en la catedral vieja, como correspondía a su condición de racionero, al pie de las gradas de las puertas de la capilla mayor (83).

Al morir, su madre, Dña. Manuela de Soto y Oliva, entrega al cabildo todas las obras propiedad de su hijo "así de salmos, como de misas, Semana Santa, villancicos de Corpus, Natividad, Reyes y Nra.Sra.de la Asunción" a cambio de una pensión de 2 rs. diarios (84).

-----  
(80) LAC 47, fol 510v.

(81) LAC 47, fol 525r.

(82) LAC 49, fol 283r.

(83) LAC 49, fol 301v.

(84) LAC 49, fol 303rv-309rv.

- Minayo, Joseph: capellán, primer violín de la capilla desde el 15-V-1713. Se fue a Madrid el 5 de marzo de 1725.
  
- Menéndez, Matías: arpista de la capilla desde el 10-VII-1741.
  
- Mercado, Juan de: sochantre principal; recibido en la capilla el 9-VII-1736.
  
- Navarro, Francisco: racionero, organista, desde el 23-VII-1714 hasta el 17-III-1717 en que se marchó a Córdoba.
  
- Olmedo, Joseph de: ministril de corneta hasta su fallecimiento en 12 de agosto de 1723.
  
- Pineda, Pedro de: sochantre, 1700.
  
- Pérez Melo, Alonso: sochantre desde el 8-I-1703 hasta el 9-II-1722 en que se marchó a Sto. Domingo de la Calzada.
  
- Pozo, Antonio del: racionero, tenor solista; entró en la capilla el 25-X-1738 después de dejar Santiago de Compostela; falleció el 31-V-1744.
  
- Prieto, Juan: mozo de coro, bajón y chirimía; actúa con la capilla desde marzo de 1726 hasta septiembre de 1727.



- Ramos, Andrés: capellán y sochantre en 1702.
- Reubin, Vito: napolitano, ministril de clarín; recibido, posiblemente por poco tiempo, el 26-XI-1717.
- Ribera, Santiago: racionero, tiple, hasta el 25-IX-1718 en que murió.
- Río, Jacinto del: racionero, primer organista y arpista; vino de la catedral de Coria a la de Salamanca en mayo de 1700; se marchó a la de Toledo el 16 de marzo de 1714.
- Rojas, Santiago de: capellán; arpista; hasta el 9-V-1731 en que falleció.
- Rodríguez, Alonso: entonador, hasta 1735 en que se jubiló con más de ochenta años.
- Rodríguez, Matías: arpista; es recibido el 22-X-1731, venía del monasterio de Nra. Sra. de Guadalupe. Falleció el 3-IX-1732.
- Rodríguez, Pedro: entonador, hijo de Alonso; desde 1736 al servicio del cabildo.
- Rúa, Fco de la: capellán, bajón en 1702.

- Sánchez, Baltasar: capellán, 2º organista desde 15-IX-1721.
- Sánchez Tocino, Joseph: capellán, 2º violín desde 15-V-1713.
- Sánchez Villalobos, Antonio: capellán, alto solista hasta 1731.
- Sanmartín y la Calle, Pedro: racionero, organista, hasta marzo de 1700 en que se marchó a la catedral de Palencia.
- Santiago, Manuel: capellán, contralto en 1727.
- Sena, Bernardo de: mozo de coro, músico de bajón desde 1723 hasta 1745.
- Teso, Pedro del: racionero, contralto; entró en la capilla el 13-IX-1709 dimitiendo de su cargo el 1-IV-1730.
- Torre, Joseph de la: asalariado, contralto solista; entró en 1709 y en 1712 se marchó a la catedral de Astorga.
- Unsalvartu, Gaspar de: racionero, [contralto], hasta 5-IV-1734 en que falleció.
- Velázquez, Manuel: capellán, tenor-tiple solista desde 1737.

- Vergara, Juan: sochantre principal desde 1736 hasta 1742.
  
- Vicente Albín, Miguel: sochantre; entra el 1-II-1709 y fallece el 21-III-1725.
  
- Vidal, Juan: capellán, tenor de la capilla desde 1743.
  
- Villanueva, Joseph de: capellán, arpista desde 1733 hasta 1741 en que falleció.
  
- Villar, Joseph: racionero, músico de voz; venía de Madrid y entró en la capilla el 9-VIII-1737; se marchó el 24-III-1740.
  
- Yanguas, Antonio de: racionero, maestro de capilla. Al fallecer el maestro de capilla de la catedral de Salamanca, Dn. Tomás de Micieces, en mayo de 1718, se plantea en el cabildo catedralicio la necesidad de otro maestro que ocupe la plaza vacante. Antonio Yanguas parece que ya gozaba de antemano de la simpatía del cabildo pues, sin estar en la lista de los que se ofrecían para tal puesto, se dice de él "Se informase de la habilidad, ciencia y otras calidades de dichos opositores, y singularmente de las del maestro de cappilla de la Santa yglesia metropolitana de Santiago, por tenerse noticia vendría a ser tal maestro de cappilla si fuese llamado." (85)

-----  
 (85) IAC 49, fol 317r.

Fue el día siete de septiembre cuando se eligió a Dn. Antonio de Yanguas como futuro maestro de capilla de la de Salamanca (86). El nombramiento oficial no fue hasta el catorce de octubre (87).

En junio de 1720 se gradúa de maestro en artes en la universidad de Salamanca, título necesario para poder regentar su cátedra de música. Poco antes pidió al cabildo un préstamo para hacer frente a los gastos, reconociendo que abandonó "los crecidos intereses que es notorio en la Santa Yglesia de Santiago, por disfrutar en ésta uno de los más honrados magisterios que tiene España"(88).

Su salud parece resentirse a partir de 1731. Son varios los permisos que disfrutó para convalecer de sus enfermedades.

En la catedral y por sus continuas afecciones, "de las cuales la última le había dejado muy débil la cabeza", se le exonera de la enseñanza de los mozos de coro, encargándose de ello Juan Martín, organista de la capilla, que asumiría también la composición de la música de la catedral como se desprende del hecho de que no se conserve ninguna obra de Yanguas posterior a 1745 y que el propio Juan Martín solicitase, a partir de 1746,

-----  
(86) LAC 49, fol 323rv.  
(87) LAC 49, fol 344r.  
(88) LAC 49, fol 506rv.

la licencia acostumbrada de un mes de gracia para la composición de los villancicos de Navidad.

Desde entonces Antonio Yanguas sólo ejercería como director de la capilla de música de la catedral y catedrático jubilado de la universidad.

### 3.3. Ambito de ejercicio.

#### - EL CULTO DIVINO:

En este capítulo queremos delimitar las funciones de la capilla de música de la catedral en cuánto al qué, cómo y dónde ejercían su cometido.

De entre los numerosos testimonios recogidos en diversas fuentes del Archivo de la Catedral de Salamanca, hay dos de vital importancia para este apartado, nos referimos a los estatutos o "métodos" para el gobierno de la capilla; hay uno de mayo de 1722, el más amplio, y otro del mismo mes del año 1732 (1) dedicado por entero a las fiestas de fuera de la catedral; ambos nacieron con el fin de delimitar las funciones de la capilla; el primero de ellos a instancias del maestro:

"Assímismo dicho M<sup>o</sup>. de cappilla deseaba saber qué obligación tenían los Sres. racioneros músicos y demás ministros de la cappilla, y qué facultades tenía el Sr. M<sup>o</sup>, porque en una fiesta en que un villancico necesitaba de violín, no avía podido cantarse por no aver avido tal instrumento; y que para cumplir con el cargo de tal maestro, suplicaba al cavildo se sirviese darle norma por escrito para el régimen de la capilla. Y hechas sus súplicas, se salió del cavildo, el qual, en quanto al punto de los emolumentos de dicho Sr. M<sup>o</sup>. de capilla, lo remitió a los Sres. seyses con asistencia de dicho Sr. canónigo penitenciario, comisario de música, para que en su junta diesen su sentir y parecer. Y en quanto al punto tocante al régimen de la cappilla de música, acordó el

-----  
(1) Ver apéndice documental.

cavildo que los Sres.Dn.Antonio de Baños, Canº., Dr. Dn. Tomás Antonio Núñez Flórez, Canº. penitenciario, comisario de música, y Dn. Diego de Mora, Rº. Mº. de zeremonias jubilado de dicha sta. igla., hiciesen una planta y la manifestasen al cavildo para resolver lo más conveniente."

[1718, noviembre, 16. LAC 49. Fol 352rv]

El segundo se publicó porque el primero quedó derogado en un mes (2) y a causa del capítulo de las fiestas de fuera, ya que los músicos no aceptaron las condiciones en que se regulaba su asistencia; el nuevo estatuto se publicó el 2 de mayo de 1732 (3) y estaba dedicado por entero a normalizar dicho asunto; quiere decir esto que, en los demás aspectos, se continuaba observando lo establecido en 1722.

Según la documentación que hemos revisado, el fin principal de la capilla de música era la asistencia y participación en los actos de culto celebrados en la catedral:

1. PRimeramente se ordena, y manda, que por quanto el fin principalíssimo de la Música es el Culto Divino en el Coro de esta Santa Iglesia, y la puntual asistencia a las fiestas solemnes, Misas de Obispo, y fiestas de Iglesia, en que se offician las Misas a Canto de Organo, aya de tener cuidado el Señor Contador de Aniversarios de apuntar a todos los Señores Racioneros Músicos, Capellanes Cantores, y Ministros asalariados que faltasen a dichos Cantos de Organo.

[Método de 1722, fol 1, tit 1]

-----  
(2) LAC 50, fol 179rv  
(3) LAC 52, fols 182v-188r

Ahora bien, sabemos que el Culto Divino se componía de actos ordinarios, propios de los días de diario, y solemnes, propios de los días festivos; parece ser que las intervenciones principales de la capilla eran en los solemnes; para éstos se requería una música más compleja, en forma de polifonía, acompañada por instrumentos frecuentemente, y también piezas instrumentales; música que desbordaba los límites del ordinario, en el que tenía lugar, básicamente, el canto llano que entonaban habitualmente el coro de capellanes y mozos.

Y no es que los racioneros y capellanes de la capilla de música estuviesen exentos del canto ordinario de las horas, puesto que por su condición de miembros del cabildo estaban obligados (4), sino que su función principal era la de su empleo como músicos; hay testimonios a este respecto:

"Se trató de si el Sr. Dn. Juan Largo, R<sup>o</sup> músico voz de tiple, bajaba o no todos los días por la mañana y tarde a hacer ejercicio con el Sr. M<sup>o</sup>. de capilla [...] que podría el cabildo mandarle executase lo acordado, teniéndole por presente en el choro durante las horas que personalmente estubiese ocupado y empleado haciendo dicho ejercicio".

[LAC 50, fol 159v]

El culto solemne tenía a su vez dos tipos de manifestaciones: las habituales del ciclo festivo anual y otras

-----  
(4) LAC 48, fol 443rv.



extraordinarias, cuya celebración se hacía accidentalmente a no ser que su práctica quedara institucionalizada (5).

Las celebraciones solemnes habituales eran muy numerosas. A continuación enumeraremos aquellas que aparecen reflejadas en la documentación que hemos revisado; hemos anotado también los datos que las fuentes nos ofrecen sobre los actos concretos de cada una de ellas y las obras que interpretaba la capilla.

† **Festividades de la Iglesia:** (6) incluían habitualmente Vísperas, Misa, Completas y, algunas como la de Corpus, siesta por la tarde; destacan como más importantes las de Navidad, Corpus, Ascensión, Apóstoles. En ellas se interpretaba polifonía clásica o "a facistol", polifonía moderna o "a papeles" y música instrumental. Obras concretas: villancicos, salmos, himnos, misas, antífonas y sonatas en los ofertorios (7).

† **Misas de Obispo:** incluían misa y responsorios con participación de la capilla (8).

-----  
(5) Como las rogativas celebradas el día 14 de mayo en conmemoración del rayo que cayó en la catedral en 1706. CC. Tomo III. Fols 10v-13v.

(6) LAC 48, fol 235v; LAC 53, fol 78r; LAC 50, fol 466v. LAC 52, fol 383 rv. Ests.de 1722 y 1732.

(7) Según consta como obligación para el violón y los violines en el Est. de 1722. En las siestas, llamadas de música, a las que asistían por espacio de hasta tres horas cantores e instrumentistas, se interpretaba música vocal e instrumental.

(8) Est. de 1722, ítem 4. LAC 54, fol 78r.

† Semana Santa y oficios de difuntos: participación de la capilla (9).

† Honras fúnebres: incluían vigilia, misa y responsorios; todo con participación de la música (10).

† Rogativas: con misa solemne, procesión y participación de la capilla (11).

† Procesiones: las que más se mencionan son las de Corpus, San Martín, San Isidro y San Pelayo; en ellas hay participación de la capilla en la interpretación de villancicos, salmos, letanías, responsorios, motetes e himnos (12).

† Jubileos plenísimos: con procesión, en la que la capilla interpretaba letanías y Salve (13).

† Juramentos de Obispo: se canta el Te Deum Laudamus con asistencia de la capilla (14).

-----  
(9) LAC 50, fol 451r.

(10) LAC 46, fols 29v-30r.

(11) LAC 54, fol 372r. LAC 47, fol 117r.

(12) LAC 48, fol 235v.

(13) FSC.

(14) LAC 48, fol 508r.

Las celebraciones extraordinarias tenían lugar por algún acontecimiento especial tanto civil como religioso: correspondencia a la Monarquía, canonizaciones, nombramientos de altos cargos de la Iglesia, etc. (15)

Aunque el motivo de la celebración fuera civil y aunque su desarrollo en cierta medida pudiera albergar algún elemento profano, el sentido general y rector de la ceremonia era siempre religioso.

Veamos alguna de las funciones o fiestas extraordinarias (16) más importantes de las celebradas durante este periodo describiendo, donde sea posible, la participación de la capilla de música (17):

Por asunto religioso:

† Te Deum por la elección de Papa:

- Clemente IX (13-XII-1700)
- Inocencio XIII (31-V-1721)
- Benedicto XIV (30-IX-1740)

-----  
(15) CC. fol 91 y ss, y FSC, fol 1 y ss.

(16) En cuya acepción también se incluían en esta época las honras fúnebres (R. de la Flor, op.cit. Pág. 135).

(17) Fuentes: ACS: CC.FSC.CR.

† Canonización de Pío V: (13-X-1713, jueves).

Música:

- Procesión de Santos. La capilla tocaba el himno de cada uno. Al entrar la imagen de San Pío V en la Sta. Iglá. se tocó el Te Deum.

- Misa solemne con dos villancicos, uno a la Epístola y otro al Alzar.

- Por la tarde, procesión hasta Sto. Domingo cantando responsos.

- Motete en Sto. Domingo.

- Procesión de vuelta a la catedral cantando la Letanía de los Santos.

- Salve cantada en la catedral.

† Traslación del Santísimo a la catedral Nueva:(VIII-1733).

Música:

- Día 6. Bendición del Nuevo Templo: los sochantres cantan el Miserere acompañados de chirimía y bajones. Letanía de los Santos cantada por los sochantres, coro y chirimías. Te Deum Laudamus por la capilla de música.

- Día 10: villancicos por la tarde.

- Muchos días de agosto hubo siestas de 3 a 5 de la tarde, y los días que hubo misa solemne, además de tocar la capilla, hubo música instrumental de clarines y timbales a la puerta de la catedral.

Funciones por asunto civil:

† Rogativa por el agua a Nra. Sra. de la Vega (4-V-1700).

Música:

- Procesión a las cinco de la tarde al monasterio de la Virgen, cantando "Exurge Domine" y la Letanía de los Santos.

- Motete "a papeles" en el monasterio.

- Procesión de vuelta con Letanía.

- Maitines y motete al cubrir la imagen

- Te Deum Laudamus porque "llovió mucho" (6-V-1700).

Música:

- Te Deum en la catedral.

- Procesión al monasterio con canto de Salmos.

- Salve "a papeles" en el monasterio.

- Procesión de vuelta con Letanía.

- Salve "a fabordón" en la catedral.

† Rogativa a Nra. Sra. de los Remedios por la salud del Rey Carlos II.

(10-X-1700): - Procesión a San Julián a las 4, canto del "Exurge" y "Letanía de los Santos".

- Motete por la capilla de música en San Julián.

- Vuelta a la catedral con Letanía.

(11,12-X-700): - Por la tarde, cubrir al Ssmo. como en Corpus y con villancico.

(13-X-700, noticias de mejoría del Rey):

- Te Deum antes de la misa.
- Procesión por la tarde a San Julián con Salmos.
- Motete en San Julián.
- Procesión de vuelta con Letanía.
- Salve "a fabordón" en la catedral.

† Te Deum por las victorias de las armas del Rey Felipe V.

- Por la toma de Landao (dic-1703)
- Por la victoria en tierras de Portugal (mayo-1704)
- Por la victoria contra la Armada inglesa (sept-1704)
- Por la campaña de Africa (5-I-1721)
- Por la victoria en Orán (12-VII-1732)

† Función extraordinaria de tres días, con misa solemne cada uno de ellos, por el nacimiento del príncipe Dn. Luis (septiembre de 1707), como "demostración sagrada y piadosa", culmen de las celebradas por gremios, comunidades y ciudad.

† Rogativas por el buen suceso para la Monarquía, con procesión y motete (23-VII-1709).

- UBICACION DE LA CAPILLA DE MUSICA DURANTE LAS FUNCIONES RELIGIOSAS:

A continuación, y con la precisión que nos permita la documentación, localizaremos el espacio de la iglesia donde habitualmente se situaban los músicos durante las funciones.

Creemos que en los años que estamos estudiando lo hacían en el coro de la catedral nueva, y la mayor parte del tiempo sentados por orden de "antigüedades": primero los racioneros músicos, luego los capellanes y después los ministriles, y dentro de cada grupo por su antigüedad (18).

Al parecer, se abusaba del asiento; hay continuas amonestaciones del cabildo para que dejen de hacerlo cuando no debían, que era, en el caso de los violines, arpa y bajones, cuando tenían que tocar, y en el de racioneros y capellanes de voz, durante los cantos "a facistol". El único que parecía tener autorización para estar sentado todo el tiempo era el violón. La ordenanza del estatuto de 1722 que obligaba a violines y violón a subir al órgano a doblar las partes de tiple y contralto, a juzgar por las amonestaciones de años posteriores, es muy posible que no se cumpliera (19).

-----  
(18) Estatuto de 1722, ítem 15.

(19) LAC 50, fol 532r; LAC 52, fol 385 rv; fol 807v; Est. 1732, ítem 5.

Durante las procesiones intra y extramuros de la fábrica, la capilla de música iba en formación con el resto de los miembros del amplio personal que acogía el cabildo (20).

Es posible que en festividades de mucha solemnidad se recurriese a colocaciones especiales dentro y fuera del templo, tal y como ha podido comprobarse en otras catedrales (21); en el caso de la de Salamanca no hemos tenido la suerte de encontrarlas.

-----  
(20) FSC. Caj 43. Leg 4. N<sup>o</sup> 3. N<sup>o</sup> 27. Memoria breve de las funciones solemnes a la traslación de el SSmo. Sacramento...1733. Fols 1r-2r.

(21) Ver los casos de la catedral de Toledo (Rubio, Samuel. Historia de la música española. Tomo 2<sup>a</sup>, págs. 48-49).



- ASISTENCIA A OTRAS CEREMONIAS FESTIVAS DISTINTAS DE LAS ORGANIZADAS POR EL CABILDO.

La capilla de música asistía prioritariamente a las funciones celebradas en el ámbito catedralicio y, cuando dicho servicio lo permitía, a aquellas que organizaban otras comunidades: universidad (22), conventos, parroquias, colegios y casas nobles (23), saliendo incluso a la celebración de fiestas en localidades vecinas como la de Alba de Tormes (24).

Las fiestas de fuera eran de dos tipos: "de tabla", que eran a las que el cabildo acostumbraba mandar la capilla todos los años por un compromiso de relación con la comunidad correspondiente y eran de obligada asistencia para todos los miembros de la capilla, y otras de libre asistencia a comunidades con las que la catedral no guardaba esa costumbre; en este caso, todos los miembros de la capilla votaban si se asistía o no; si se decidía que sí, era obligatoria para todos.

Esta situación quedó reglamentada con el estatuto o "método" de 1732, después de varios conflictos que se agudizaron a partir de la llegada de Antonio Yanguas a Salamanca.

-----  
(22) Ver el capítulo "historia" de ambas capillas.

(23) LAC 49, fols 235rv y 438v.

(24) LAC 48, 259v.

Al parecer, la asistencia a las fiestas de fuera era una costumbre que había nacido de las solicitudes por parte de algunas instituciones vecinas y, también, de la conveniencia de los propios músicos por el sobresueldo que suponían; sin embargo no había nada establecido sobre la obligatoriedad de asistir a ellas, lo que se traducía en un cierto descontrol en cuanto al número de miembros que acudían.

En la época en que entró Yanguas surgen conflictos de una cierta importancia; el primero de ellos se manifiesta en las quejas que el maestro da al cabildo sobre la pérdida de autoridad que supone el no poder contar con los músicos que requieren las fiestas (25), pidiendo encarecidamente una solución al respecto. Otro fue el originado por el despido que la universidad hizo de la capilla de la catedral en 1720, precisamente porque en una función se había presentado con lo peor de su plantilla (26)(27).

Todo esto llevó al cabildo a publicar, en mayo de 1722, un "método" de música que legislaba, entre otras cosas, la asistencia a las fiestas de fuera; las nuevas ordenanzas las hacían obligatorias para todos y sin especiales recompensas económicas; la reacción de los músicos fue inmediata llegando a

-----  
(25) LAC 49, fol 352.

(26) AUS 833, fols 199v-200v.

increpar al maestro Yanguas en la calle (28); el malestar debió ser grande ya que el estatuto fue retirado por el cabildo en junio de 1722 (29).

Diez años siguió siendo la voluntariedad de los músicos la única reguladora de la asistencia a las fiestas, hasta que, a instancias del propio deán y del comisario de música y decididos a acabar con una situación que seguía dando problemas, se publicó en 1732 un nuevo estatuto dedicado expresamente a este asunto (30); el documento zanjaba drásticamente la cuestión, como prueba la advertencia de multar a los primeros que solicitasen al cabildo cambios en el mismo (32).

La participación en todas estas funciones conllevaba dos actividades más: los ensayos y el aprendizaje de música.

-----  
(27) Aunque este conflicto posiblemente encubriese otro mayor de competencia entre las dos instituciones, la realidad era que dejaba a la institución eclesiástica al descubierto por causa de los músicos.

(28) LAC 50, fols 173-174.

(29) LAC 50, fol 179rv.

(30) LAC 52, fols 182v-188r.

(31) Suavizando algunos elementos de lo ordenado en 1722, como era la votación para las fiestas no de tabla y el cobro de las partes en función del trabajo de cada músico.

(32) LAC 52, fol 212v.

- ENSAYOS:

Había, en primer lugar, ejercicios o prácticas regulares y habituales, llamados genéricamente "escuela del canto"; los martes asistían los racioneros o músicos de voz, los ministriles y otros que tocasen instrumentos asistían los miércoles o viernes (33); no obstante, para los que se considerase oportuno, el ejercicio podía ser de hasta dos sesiones diarias (34). Tenían lugar en la llamada "capilla del canto" que parece ser era la de Sta. Bárbara (35). El maestro de capilla era el encargado de dirigir y controlar esta actividad.

Había también ensayos puntuales, antes de una función importante y con el fin de preparar las obras concretas que fueran a interpretarse; reciben el nombre de "pruebas"; eran obligatorios para todos los miembros de la capilla; se hacían fundamentalmente para los villancicos de "Corpus, Navidad y demás fiestas del año" (36) y "para todos los días Solemnes del año en que se ayan de cantar las Vísperas y Missa con papeles, sea obligada toda la Capilla a juntarse el día antes, después de

-----  
(33) Est. 1722, ítem 10, fol 5.

(34) LAC 50, fol 161rv.

(35) LAC 52, fol 518v.

(36) Est. de 1722, tit. 5, fol 3.

acabar la Missa de Obispo, en el lugar que señalare el Sr. M<sup>o</sup>.[...] y quando al Sr. M<sup>o</sup>. no pareciese necesaria, sirva tan solamente para la distribución de Papeles, destinación de Coros y Versos [...]" (37).

---

(37) Est. 1722, tit. 9, fol 4

- ENSEÑANZA DE MUSICA:

Más arriba hemos mencionado la enseñanza de la música y es conveniente profundizar un poco más en este concepto que creemos fundamental. En la comunidad catedralicia salmantina había, además del "aprendizaje de música" con el significado de ensayo previo a las funciones, una verdadera escuela o enseñanza musical impartida de dos formas diferentes: como parte de una enseñanza general y como enseñanza profesional especializada.

- Enseñanza general: aquí la música se contempla como una disciplina esencial para aquellos que entran a formar parte del cabildo y quieren hacer carrera eclesiástica; nos referimos a los mozos de coro y capellanes; ambos tienen como cometido esencial el participar en el Culto Divino en el coro; dicho culto requería el conocimiento de dos materias: la música, pues la liturgia era cantada de ordinario, y la gramática latina ya que ésta era la lengua del ritual católico.

Los conocimientos que se requerían para la participación cantada en la liturgia a través del coro eran fundamentalmente de canto llano y de canto de órgano (38).

-----  
(38) LAC 51, fols 447v-448v.

Una prueba de que el canto de órgano era materia esencial en sus estudios musicales es la siguiente cita: "Dio quenta al Cavdo., averse deshecho con el uso y tiempo un libro de motetes por donde aprendían y hacían exercicio en el canto los moços de choro". (LAC 49, fol 428r, 4-IX-1719)

Para entrar en la catedral como mozo de coro era fundamental tener buena voz; cuando no había pretendientes para dicho empleo, el M<sup>o</sup>. de capilla iba por las escuelas de niños ofreciendo dichos puestos a los que la tenían (39); si eran ellos los que voluntariamente se presentaban ante el cabildo para solicitar una plaza, era decisivo el informe del maestro sobre su voz después de haber hecho una prueba de canto (40).

Los mozos de coro que se recibían habían de ser de "corta edad", no más de doce años (41), para que se les pudiera enseñar mejor; los tres primeros años se les enseñaba sólo música y, después, dos horas de música y una de gramática si se les veía con dotes musicales o dos de gramática y una de música si no "descubriesen voz proporcionada para la música" (42); el aprendizaje, que era junto con la asistencia al coro su

-----  
(39) LAC 47, fol 130r.

(40) LAC 46, fols 209v-210v.

(41) LAC 50, fol 266v.

(42) LAC 51, fol 447v.

principal cometido, se completaba con el de "moribus et vita"(43); tenían preceptores distintos para cada disciplina, los cuales informaban periódicamente al cabildo de los progresos de sus discípulos; éste premiaba, amonestaba o sancionaba; el peor castigo que el cabildo podía imponer a un mozo era la expulsión de su empleo por no aprovechar el tiempo en los estudios; son continuas las salidas por este motivo, algunas de las cuales son voluntarias al darse cuenta el propio interesado de no poder vencer las dificultades de la vida eclesiástica; cuando los mozos dejaban el cabildo, lo más usual era "ponerse a oficio", ayudándoles éste en sus comienzos (44).

La enseñanza de la música le correspondía al maestro de capilla recibiendo por ello cincuenta ducados, un tercio de sus aumentos sobre la prebenda; no obstante, dicha ocupación es rehusada con mucha frecuencia y desviada a otros miembros de la capilla; las razones que los maestros dan para rechazarla son la falta de capacidad y aprovechamiento de los alumnos y las "travesuras y monterías tanto en las lecciones como en el coro" (45).

---

(43) LAC 47, fol 270v.

(44) LAC 47, fols 276v-277r

(45) LAC 52, fol 64r.



Los capellanes de coro seguían teniendo como ocupación principal el estudio de la gramática y la música; los problemas de disciplina debían existir también aquí ya que son frecuentes las quejas del sochantre de la poca puntualidad, indisciplina y faltas en el coro (46).

- Enseñanza especializada: la llamamos así para diferenciarla de la anterior; es la impartida a todos aquellos que, además de participar en el servicio ordinario del coro, necesitaban un conocimiento más profundo de la técnica por pertenecer a la capilla de música o ser aspirantes a ello; así pues, la recibían mozos y capellanes músicos, ministriles, sochantres, salmeante y racioneros de la capilla; es lo que más arriba hemos llamado como "escuela del canto"; además de esto, los mozos y capellanes podían aprender la técnica de los instrumentos con los músicos de la capilla:

"[...] pusso en la noticia del Cavildo que el dicho Juan Pedro [Hagelstein] se ofrecía y obligaba a enseñar a todos los moços de choro y capellanes de música de dicha Santa Yglesia que quisiesen aprenderlos [violón, violín, bajón y abúe]." (47)

-----  
(46) LAC 48, fol 411r.

(47) LAC 48, fol 242v.

El racionero organista lo tenía encomendado como obligación de su empleo: "Ytem, que sea de su cargo la educación y enseñanza de uno, dos o más mozos de coro que se inclinen a aprehender a tocar el órgano". (48)

El aprendizaje especializado de música no acababa en el marco de la capilla catedralicia; cuando alguno de sus miembros precisaba ampliar sus horizontes musicales salía de ella y viajaba, fundamentalmente a la Corte de Madrid, para aprender las últimas técnicas y estilos:

"El Sr.Dn.Juan Francés de Yribarren, racionero organista de dicha Sta. Yglesia, por su petición expresó al cavildo que deseoso de saver más en su empleo y exercicio para servir a dicha Sta. Yglesia, tenía determinado pasar a la villa y corte de Madrid para recapacitarse del estilo más gustoso que en dicha corte se practica, para lo que suplicaba al cavildo se sirviese de concederle un mes más de gracia sobre los diez y ocho días que tenía; y el cavildo se lo concedió."

[LAC 51. Fol 616v]

"En este mismo día Joaquín Casado, mozo de choro, por su peticción, con el más profundo rendimiento dijo que hallándose ynclinado y con eficaces deseos de adelanttar en el estilo y manejo del violón, que veinte meses había estaba tocando en el choro, y aprender en el de contrabajo y asímismo ejercittar el canttar con alguna perfección si según demuestra le saliese voz proporcionada, siendo sólo su ánimo buscar los mejores medios para servir con aciertto al cavildo en lo que sea de su satisfacción y agrado; y en su consecuencia suplicaba se le conzediese

-----  
(48) LAC 52, fol 420r.

permiso y beneplácito para pasar a Madrid y manttenerse allí el tiempo que pareciese suficiente teniéndole presente en sus adcenssos y emolumenttos, para ver logrados sus deseos, que hera el único fin con que aspirava a acreditar su serbidumbre en obsequio del cavildo; quien enterado de su prettensión, después de mucha conferencia sobre ella, resolbió se le concediese la lizencia que pedía por un año, contado desde el día que salga de esta ciudad, y cumplido y no biniendo se dé por vacante su plaza; pero en el referido año se le a de tener por presentte para sus adcenssos y en quanto a los emolumenttos, se le acuda con ellos, dejando otro mozo de coro que cumpla sus cargas."

[LAC 54.Fol 715rv]

Con todo lo descrito, dejamos constancia de la importancia que tiene la capilla de música de la catedral como centro de formación musical en las dos vertientes: como parte de la enseñanza general y como saber especializado.

Como enseñanza especializada y profesional hay que reconocer una organización muy eficaz en relación con los objetivos que pretendía conseguir.

En primer lugar hay una enseñanza rudimentaria que consiste en la participación en las enseñanzas musicales generales y que básicamente se nutre del conocimiento del lenguaje musical a través del canto llano y de órgano; durante ese periodo, que tiene lugar durante la etapa de mozo, es donde despuntan de manera clara las cualidades y motivación musical,

pudiendo orientar al educando hacia la práctica musical en torno a la capilla.

Sin descuidar el resto de la formación (gramática, vida y costumbres, etc) y sus obligaciones de altar, el mozo pasaría a practicar con la capilla y a aprender la técnica de algún instrumento, del canto y, llegado el caso, de la composición; esto se hacía, de forma individualizada y aplicada, bajo la tutela de uno o varios músicos de la capilla; éstos nunca tuvieron que soportar un gran número de educandos a su cargo, pudiendo prestar así una atención continua a sus discípulos; en este sentido, Juan de la Cuesta, ministril de bajón, declara que en 46 años de servicio al cabildo: "Avía acompañado y suplido unas veces con bajón y otras con bajoncilo y chirimía en todas las solemnidades que se acían, y que en el mismo tiempo avía enseñado para el culto y servicio del choro, quatro ministriles, los dos dellos hijos suyos". Por lo tanto, los educandos, no sólo mozos sino también capellanes, contaban con maestros que, por un lado habían demostrado su capacidad como músicos las más de las veces en una oposición libre y, por otro, su enseñanza dimanaba de la práctica diaria; además, disponían de un amplio espectro de influencias musicales ya que todos los miembros profesionales de la capilla provenían de distintos lugares, algunos de centros importantes del país como las capillas de la Corte; incluso tenemos el caso de extranjeros,

como Hagelstein, con una firme vocación no sólo de tocar música sino de enseñar las nuevas técnicas e instrumentos; si en la capilla no había posibilidades de aprender o de avanzar más en el conocimiento de algún instrumento, existía la posibilidad de acudir a otro lugar; en el caso de la catedral de Salamanca, la Corte de Madrid y sus centros de práctica musical serían los más apetecidos.

El aprendizaje de la música no acababa a una edad determinada; en la categoría de profesional había un ejercicio continuo de mantenimiento a través de la "capilla del canto", y una actualización de los conocimientos mediante los viajes a los principales centros musicales de vanguardia; en este sentido Madrid y su vida musical ligada a la Corte, sigue siendo para Salamanca, como vemos en el caso de Iribarren citado más arriba, la referencia fundamental.

El sistema de enseñanza tenía, además, mecanismos que garantizaban su eficacia, impidiendo que los no motivados o poco capacitados llegasen a la categoría de músicos profesionales; la primera de ellas era el examen de acceso al puesto de aprendiz o mozo de coro; en él se valoraba, más que el conocimiento, las aptitudes musicales a desarrollar; si se superaba, durante los primeros años habría un control riguroso que orientaría a los muchachos bien hacia la carrera musical o hacia la eclesiástica; esta evaluación, junto con la que seguiría después, consistía en

informaciones puntuales sobre la evolución diaria observada por los maestros; la circunstancia de ser pocos mozos y el seguimiento diario las hacían, con toda posibilidad, muy certeras; aquellos que flaqueaban o no resultaban ser del todo hábiles para los estudios, generales en una primera fase o más inclinados hacia una de las dos carreras después, eran despedidos por el cabildo; nunca quedaban desamparados, pues éste los protegía hasta su inserción en el mundo de los oficios de la vida civil.

Los años de práctica en la capilla en calidad de ayudante seguían entrañando dificultades y abandonos. También la práctica profesional era puesta a prueba continuamente por la ley de la demanda y las circunstancias laborales, en las que los puestos de trabajo, sobre todo los de los ministriles, se podían perder en cualquier momento por falta de cumplimiento u otras circunstancias.

Para terminar este espacio dedicado a la enseñanza reseñaremos la obligación que tenían los mozos, capellanes y racioneros músicos de completar su formación con otros estudios, eclesiásticos en su mayor parte, como requisito para llegar a los puestos con prebenda de la capilla; por este motivo, su formación profesional se complementaba con otros saberes; esta circunstancia posibilitaba además, en el caso de la capilla de la catedral de Salamanca, el poder alcanzar en el nivel de

raconero maestro de capilla, la cátedra de música de la universidad.

De todo esto se deduce que la música (49), en esta época y en esta ciudad al menos, seguía estando integrada en un ámbito más amplio de saberes; relación recíproca al incluir los estudios eclesiásticos la obligatoriedad de la música durante los años de mozo y capellán; este conocimiento se podía adquirir de modo general, como hemos visto, sin salir de la catedral. La universidad salmantina desde sus orígenes era consciente de la necesidad del estudio de tal materia (50); la orientación que se le daba, según los estatutos universitarios, era similar a la impartida de modo general en la catedral (51) (52).

-----

(49) Teórica y práctica pues el catedrático y maestro de capilla dominaba ambas facetas.

(50) Su existencia dentro de los planes de estudio de la universidad tiene en la ordenanza de Alfonso X de 1254 su documento más antiguo; todos los posteriores estatutos universitarios la mantienen, siendo suprimida en 1792 por real provisión de Carlos IV. (García Fraile, Dámaso. "La universidad de Salamanca en la música de Occidente". Actas Congreso Inal. de Musicología. Salamanca, 1985.)

(51) Es decir canto llano, de órgano y rudimientos de composición, todo ello de forma teórica y práctica. "El catedrático de música leerá una parte de su hora de la especulación de la música, y otra parte ejercite a los oyentes en cantar, que hasta el mes de marzo muestre canto llano, y de allí a la fiesta de San Juan canto de órgano, y de allá a vacaciones, él o su sustituto, contrapunto les muestre. Estatutos de 1529, Ed. de Fuertes Herreros.

(52) No olvidemos que la universidad salmantina nace en 1218 como una institución independiente pero muy vinculada a la catedral. Su financiación, administración, actos, aulas e

- COMPARACION DE LAS TRES CAPILLAS SALMANTINAS:

Una vez más se ven diferencias con respecto a las otras dos capillas salmantinas.

En primer lugar hay que decir que, en cuanto al ámbito de ejercicio, la situación de la capilla catedralicia era la habitual; su cometido tenía lugar en un marco ceremonial amplio, ordenado desde una instancia superior, en este caso el cabildo, que, como hemos visto en el caso de las fiestas de fuera, por muy grandes que fueran los conflictos siempre ordenaba en función de sus intereses.

La función de la capilla de música en el periodo que estamos estudiando es una continuación de lo que se venía haciendo en el siglo anterior; los cambios en el ceremonial no dependen de su cometido y los de la propia música, curiosamente, se producen de un modo lento y paulatino, sin alterar la organización de las ceremonias y acomodándose a la evolución de las mismas.

-----

(cont) incluso alumnos procedían de la institución eclesiástica, la cual contaba ya en el siglo anterior con una interesante Escuela Capitular Catedralicia. M. Hernández y Espinel Marcos. "La Iglesia salmantina". En Salamanca: geografía, historia, arte y cultura. Salamanca, 1986. Otro argumento que apoya la similitud de la docencia es el hecho de que el capellán Antonio Argüelles, cuando solicita la sustitución en la cátedra de la universidad, vacante por la jubilación de Micieces, aduce como mérito el que "su Santa Yglesia le avía favorecido sustituyendo en ella la enseñanza de los mozos de coro por dicho Dn. Thomás". (AUS 184, fol 18r)



Si comparamos la función de las tres capillas salmantinas veremos que, lógicamente, el espacio de actuación es distinto pero su significado es prácticamente idéntico: la contribución al mayor esplendor del Culto Divino e indirectamente, pero no por ello menos importante, al refuerzo de la imagen social de sus mecenas.

Las diferencias observables en cuanto a sus actuaciones públicas son fundamentalmente cuantitativas, es decir de número de funciones y cantidad de música interpretada; tendremos que explicarlas una vez más, y como iremos viendo a lo largo de este trabajo, en función de la dotación destinada a mantener el ceremonial y, concretamente, a la capilla de música como parte importante del mismo.

En este sentido es la capilla de la catedral la que tiene un mayor ámbito de función como prueba el hecho de la asistencia frecuente a las fiestas de fuera, de las cuales muchas y durante mucho tiempo lo fueron, precisamente, en la universidad y en la parroquia de San Martín. En esta última no tenemos ninguna evidencia documental de que existiera algo más que el ejercicio musical en las funciones; en la universidad tenemos una situación similar a la de la catedral (53), pero en ciertos aspectos presentaba una mayor pobreza en su desarrollo; en

-----  
(53) Ver 1.3.

cuanto a la enseñanza general podemos decir que la cátedra cumplía una función similar a la de la enseñanza general de la música para mozos y capellanes en la catedral. Ahora bien, en la universidad, aunque había mozos de la capilla de música que estudiaban instrumentos con ministriles profesionales, lenguaje musical con el maestro y alguno que iba a Madrid, no había en los estatutos de formación de la capilla de música (54) más obligación que la asistencia a fiestas, y no se mencionaba, por ejemplo, un perfeccionamiento profesional continuo como el de la "capilla del canto" de la catedral. Además, la menor dotación de mozos y profesionales hace que su movimiento en materia de enseñanza, por fuerza, fuera menor.

La enseñanza de música era un fenómeno habitual en las principales capillas musicales de la época y obedecía, junto con la función ceremonial, a una tradición heredada de siglos anteriores (55).

-----  
(54) AUS 188, fols 27r-30r.

(55) Ver en el capítulo "las capillas catedralicias de los siglos XV y XVI" de la op. cit. de Samuel Rubio lo referente a la enseñanza musical; y en la op. cit. de Martín Moreno la descripción que hace de las capillas y más concretamente del Colegio de Niños Cantorcicos.

Todo lo hasta ahora expuesto en cuanto al ámbito de ejercicio y otros aspectos que veremos en otros capítulos, nos definen la capilla de música de la catedral de Salamanca, al igual que muchas otras del mundo hispano, como una institución viva y un centro musical de primer orden.

Esto es así porque desarrolla la actividad musical sin fisuras y de manera integral: aprendizaje, interpretación, asociación gremial (56), creación de obras e inserción de toda su actividad en una institución que la mantiene y la defiende porque la necesita para el funcionamiento del ceremonial católico.

Por lo tanto, teniendo en cuenta la importancia que éste representaba en la España de esa época, podremos afirmar que las capillas de música, de las que la de la catedral de Salamanca era un buen ejemplo, constituían la proporción más importante de la actividad musical del país; del mismo modo podremos observar como su importancia variará en función de las diferencias acusadas, por parte de las instituciones, en el significado y la capacidad de representación externa del fenómeno religioso, patentes a través del ritual del Culto Divino.

---

(56) Ver condiciones sociolaborales (3.4)

Es lógico pensar pues que la capilla de la catedral adquiriera una dimensión y función mayores que las otras dos capillas salmantinas porque, además de la superior capacidad financiera del cabildo catedralicio (57), el significado que en dicha institución tenía el culto religioso por ser la cabeza de la Iglesia en la diócesis necesitaba, también, una mayor representación.

-----  
(57) Ver financiación de la capilla catedralicia (3.4.)

3.4. Organización social y económica: financiación, rango social y relaciones laborales de los miembros de la capilla.

- FINANCIACION:

El cabildo salmantino se presenta a principios del s. XVIII como una de las instituciones de mayor poder económico de la provincia; esa capacidad, que se basaba en general en las rentas de la tierra y el diezmo, aumentaría a lo largo del siglo (1). Su alta posición económica y social se manifestaba en la gran fastuosidad de su ceremonial, del cual, como ya hemos visto en el capítulo anterior, la música era parte muy importante.

Los gastos de la capilla de música pertenecían al capítulo de gastos generales de la fábrica y aparecerán reflejados en los libros de cuentas de la misma (LCF).

Sólo hemos encontrado en el archivo de la catedral el LCF perteneciente al periodo 1711-38, que será nuestra fuente principal para elaborar este apartado:

---

(1) García Figuerola, Carlos. La economía del cabildo salmantino en el s. XVIII. Ed. Udad. de Salamanca, 1989.

Tabla 1: Balances ingresos-gastos en las cuentas de  
fábrica del cabildo de la Cat. de Salca.

AÑO	BALANCE
1711	+ 2.795.656 mrs.
1715	+ 8.844.539 mrs.
1720	+ 10.069.260 mrs.
1725	+ 11.825.574 mrs.
1730	+ 15.664.816 mrs.
1735	+ 19.149.736 mrs.
1738	+ 23.881.953 mrs.
valor medio:	+ 13.175.933 mrs.

Veamos ahora los valores del gasto en la capilla de  
música.

Tabla 2: Valores del gasto en la capilla de música de la catedral (sólo gastos fijos anuales).

AÑO	VALOR GASTO (fábrica)	% INGRESOS
1711	419.588 mrs.	7,59 %
1715	552.312 mrs.	4,87 %
1720	494.460 mrs.	3,93 %
1725	530.658 mrs.	3,61 %
1730	578.243 mrs.	3,09 %
1735	552.487 mrs.	2,44 %
1738	714.850 mrs.	2,65 %
v.medio:	548.942 mrs.	4,02 %

El hecho de que el porcentaje del gasto en música sobre el valor de los ingresos de fábrica vaya en términos generales descendiendo a lo largo del periodo o, si lo observamos desde otra perspectiva, que el valor de los ingresos de fábrica vaya en aumento mientras que el gasto en música se mantiene en torno a los 550.000 mrs. anuales, nos indica que la cantidad que el cabildo destinaba al mantenimiento de la capilla de música no

era proporcional a lo que en éste se ingresaba, sino más bien un gasto fijo que afrontaba cada año con las ligeras variaciones que pudieran marcar el hecho de que salieran o entrasen algunos músicos, los contratos que se hicieran a los nuevos, las variaciones en el coste de la vida, etc.

La capilla se financiaba fundamentalmente con el capital de la fábrica. Con él se hacía frente no sólo a los gastos fijos anuales, los cuales estaban engrosados prácticamente en su totalidad por salarios y aumentos de músicos, sino también a los eventuales; estos últimos eran también continuos: ayudas de costa, compra de instrumentos y sus reparaciones (2), adquisición y encuadernación de obras de música (3), etc.

Aunque la capilla se mantenía básicamente con lo que aportaba la fábrica, también había otras fuentes de financiación como las fundaciones. En la catedral de Salamanca había dos bien conocidas: la de Roque Martínez para voz de músico asalariado y ayuda de sochantre (4), y la del chantre Juan Fernández de Córdoba para pago de un sochantre (5). Otra fuente de financiación eran las cantidades que recibía la capilla por

-----  
(2) LCF, fol 39v.

(3) LCF, 80v.

(4) LCF, fol 17r.

(5) LAC 46, fol 291r.



intervenir en las fiestas de fuera de la catedral; este dinero lo pagaban las comunidades contratantes y se distribuía entre los músicos, como cantidad independiente de su salario, y por partes que estaban prefijadas en función del rango y la ocupación; así lo estipulaba el estatuto de 1732, cerrando con ello una serie de conflictos surgidos en torno a este tema (6).

-----  
(6) Est. 1732, ítems 8-13 inclusive.

- RANGO SOCIAL Y RELACIONES LABORALES DE LOS MIEMBROS DE LA CAPILLA. SALARIOS.

La capilla de música poseía una estructura social vertical y a su vez estaba inscrita en otra estructura mayor, el cabildo, que poseía también una organización muy jerarquizada.

En la comunidad que componía el cabildo había una escala que, de mayor a menor rango, estaba compuesta por prebendados, de ración entera o media ración, capellanes, mozos y asalariados.

En realidad, los asalariados no eran miembros de la comunidad capitular sino empleados a su servicio, por eso, aunque en algunos casos sus emolumentos sean superiores a algunos de sus miembros (7), por el hecho de ser sus empleados ocupan el puesto inferior en la escala.

La capilla de música estaba compuesta por miembros del cabildo y asalariados como ya hemos visto (8); ahora bien, el hecho de que los miembros del cabildo que la forman no posean más rango que el de medio racionero, hace pensar que la situación social del conjunto de la capilla con respecto a la

-----  
(7) Como era el caso de algunos sochantres (LC).

(8) Ver lo referente a oficios del capítulo 3.2.

comunidad capitular sea más baja que la media establecida por los canónigos racioneros.

Hay otro hecho que confirma lo dicho y es que siempre el cabildo controla y ordena los movimientos de la capilla. Bien directamente, por medio de sus votaciones, o bien a través del chantre, como canónigo encargado de la música en el Culto Divino (9); o, también, mediante una comisión de canónigos llamada de "seises" (10), o del canónigo comisario de música (11). En todo caso, el cabildo siempre es quien decide en última instancia, aunque delegue en otras personas la elaboración de informes sobre música.

Dentro de la capilla la situación era de jerarquía vertical y en función de dos indicadores: rango y oficio, que solían coincidir.

En función del rango, eran más importantes socialmente los miembros del cabildo que los asalariados, y entre los miembros del cabildo, los primeros eran los racioneros, después los capellanes y luego los mozos.

-----  
(9) Ocuparon este cargo durante el periodo 1700-50, Miguel Martínez Morentín, hasta marzo de 1746, y desde esa fecha, Ignacio Ordóñez. (LAC, K)

(10) LAC 51, fol 381rv.

(11) LAC 50, fol 161rv; fol 170rv.

En cuanto al oficio el escalafón era: primero el maestro de capilla, después el organista, a continuación los racioneros solistas de voz, luego el arpa y los instrumentistas primeros asalariados, luego racioneros de voz no solistas, resto de instrumentistas, y detrás de ellos el resto: auxiliares, mozos y capellanes de voz y ayudantes de instrumento.

Una prueba de esto la tenemos en las descripciones que hay de las plantillas y en las de cómo han de situarse en las formaciones ceremoniales:

"Ytt, se ordena que en dichas fiestas se aya de observar siempre que se pudiere el método y orden en quanto a asientos y antigüedades que se practica en el coro de esta Sta.Ygla., en primer lugar los Sres. Racioneros músicos, después los Capellanes Cantores y demás ministros asalariados que fueren seglares, cada uno por su antigüedad, obedeciendo al más antiguo que presidiere, y guardando el silencio y modestia que se requiere en actos tan públicos, sobre cuiá observancia zelará el que presidiere, y en caso necesario dará quenta al Sr. Comisario para que remedie qualquiera exceso que sobre este punto ocurriese."

"El día diez y siete de Mayo de mill setecientos y treinta y dos años yo, el ynfraescrito, vuestro secretario, en virtud de mandato de los Sres. Deán y Cabildo de la Sta. Ygla. Cathedral de esta ciudad acordado en su cavildo hordinario de dos de este presente mes, aviendo precedido recado al Sr.Dn.Antonio Yanguas, Rº.,Mº. de Capilla de dicha Sta.Ygla. para que la citase, y aviéndola convocado para este dicho día, y con efecto, hallándose juntos y congregados los más de los que componen en la Capilla de Sta. Bárbara, intra claustra de dicha Sta. Ygla., y especial y señaladamente dicho Sr. Mº. y los Sres. Dn. Miguel de Castellanos, Dn. Gaspar Unsalvartu, Dn. Domingo Gómez, Dn. Joseph Ferrer y Dn. Simón Guillén, racioneros; los Licdos. Agustín Manuel de la Iglesia, Joseph Galindo y Joseph Tocino, capellanes, todos músicos de voz de dicha Sta.Ygla. y los dos últimos

de instrumentos de violón y violín; y asimismo Joseph Boch, Joseph Casado y Matheo Abad, músicos de ynstrumentos, les notifiqué, hice saber y leí de verbo ad verbum, en alta e inteligente voz los capítulos del método que dicha capilla debe observar."

[LAC 52, Est. de mayo de 1732, Item 5 y fol 187v-188r]

Como hemos dicho anteriormente, los dos indicadores solían coincidir; así los racioneros ocupaban las plazas de maestro, organista y músicos de voz, los capellanes y mozos algunas de músico de voz y de instrumento, y los asalariados civiles, por norma general, las de músicos de instrumentos (12).

Veamos ahora algunas de las condiciones de trabajo de este colectivo:

**Racioneros músicos:** son miembros del cabildo y ocupan plazas que tienen emolumentos fijos y perpetuos (prebenda: 100 ducados anuales por el servicio de las horas), además de determinados privilegios propios de los miembros capitulares (honos de capa y coro, voz y voto en los cabildos, semanas de altar, lugar en las procesiones, vestuario propio) (13). Lo pagado por sus rentas no aparece en el libro de cuentas de fábrica como los salarios de los ministriles, lo único que se refleja son los

-----  
(12) Ver en el capítulo 3.2 lo referido a oficios y plantillas.

(13) LAC 51, fols 236r-239r.

aumentos que perciben sobre su renta por determinados conceptos no comprendidos en sus contratos de medio racionero: por composición y enseñanza al maestro, y a los solistas de voz y organista por su oficio (14). Los racioneros músicos, medio racioneros en realidad, para ocupar la plaza tenían que estar ordenados de presbíteros (15).

El caso del maestro de capilla era especial dentro del grupo de los racioneros. Además de su renta como tal y su mayor nivel de consideración social y autoridad por su plaza de maestro, recibía "aumentos" por componer música, enseñanza y alquiler de casa (16), además de los derechos de autor, que eran de 8 rs por la interpretación de un villancico nuevo y 4 rs por uno viejo (17). Las obras compuestas eran propiedad del compositor, él las guardaba en su poder (18); sin embargo, pasaban a propiedad de la catedral si vendía al cabildo los derechos (19).

Capellanes y mozos de coro músicos: venían bien para suplir las faltas de los racioneros músicos y evitar gasto en

-----  
(14) LCF.

(15) LAC 47, fol 376r.

(16) 52.360 mrs. anuales, LCF.

(17) LAC 49, fols 472v-473r.

(18) LAC 49, fols 286v-287r.

(19) LAC 49, fol 309r.

ministriles; por su trabajo en la capilla, los capellanes recibían una cantidad en forma de "aumento" si eran de voz, distinguiéndose así de los de instrumento, que recibían un salario (20); ambos conceptos figuran en los LCF como gasto en música. Los mozos no recibían más que, de vez en cuando, alguna propina (21), al igual que los capellanes que no eran solistas de voz o instrumentistas.

**Asalariados:** los músicos asalariados, de voz e instrumento, los sochantres que no eran capellanes y el entonador, estaban en la capilla en calidad de contratados, sin recibir las ventajas de los miembros capitulares prebendados. Tenían como pago un salario anual, la mayoría sólo en metálico, aunque hay ministriles que reciben parte en grano, como puede verse en los LCF. Los salarios percibidos pueden ser más altos que los de los racioneros, como es el caso del sochantre principal, que puede doblar al del maestro, o los de los primeros instrumentistas, que pueden superar los de los racioneros de voz no solistas.

La actividad profesional de los asalariados era prácticamente hasta el final de sus días, no existían jubilaciones, y cuando alguno enfermaba o por su mucha edad no podía continuar con su ejercicio, otro músico tocaba y ganaba

-----  
(20) LAC 48, fol 328v.

(21) LAC 50, fol 230r.

para él su parte a cambio de que le dejara en propiedad el instrumento (22). A veces es el hijo el que cubre la baja del padre (23). Cuando no había otra posibilidad, el músico viejo y enfermo era socorrido con limosnas (24); después de su muerte podía concederse a su viuda una pensión durante algún tiempo, cuya cantidad era detraída del sueldo del ministril que ocupaba su puesto (25).

A continuación, como ejemplo de lo dicho, veamos algunos datos sobre las cantidades fijas anuales que recibían los miembros de la capilla de música:

-----  
(22) LAC 49, fol 377rv, Joseph Boch suple a Juan Antonio de Castro por "sus achaques actuales, crecida edad y suma cortedad de vista".

(23) Pedro Rodríguez entra como entonador por la avanzada edad de su padre, LAC 52, fol 598v.

(24) LAC 50, fol 88v.

(25) LAC 50, fol 153. Se concede a Joseph Boch el salario del ministril fallecido Juan de la Cuesta, restándole real y medio diario en concepto de alimentos para la viuda de su antecesor.



AÑO: 1738

[Cantidades en maravedíes vellón]  
Fuente LCF

[sumar 37.400 mrs. de prebenda  
a cada racionero]

MAESTRO: Antonio de Yanguas, Rº. (52.360 mrs + derechos)

ORGANISTA 1º: Juan Martín, racionero. (52.360; 1732, Iribarren)

2º: Baltasar Sánchez, capellán. (18.700)

ARPISTA: Joseph de Villanueva, capellán. (68.000)

MUSICOS DE VOZ:

Jacinto Arzadun, Rº, contrabajo.

Simón Guillén, Rº, contralto.

Antonio del Pozo, Rº, tenor solista. (37.400)

Domingo García, Rº, contralto.

Miguel de Castellanos, Rº, [tenor].

Joseph Ferrer, Rº, tenor solista. (37.400)

Joseph Galindo, capellán, contralto-tiple solista. (14.960)

Manuel Velázquez, capellán, tenor-tiple solista. (7.480)

**MUSICOS DE INSTRUMENTO:**

Fco. Gómez, capellán, flauta, oboe, trompa, clarín y violín.  
Juan Fco.Gómez, capellán. oboe, bajón y violín. (25.500)  
Antonio Araujo, mozo, clarín, trompa y bajón.  
Joseph Boch, ministril 1ª, corneta, chirimía, bajoncillo. (60.350)  
Bernardo de Sena, ministril, bajón. (10.200)  
Joseph Casado, ministril, violín 1ª. (37.400)  
Joseph Sánchez Tocino, violín 2ª. (20.400)  
Gaspar Díez, Cllan, violón. (20.400)

**SOCHANTRE/S:**

Fco. Arévalo, capellán.  
Raimundo Pomar. (81.600)  
Juan de Mercado. (204.000)

**ENTONADOR:** Pedro Rodríguez. (18.700)

El escalafón en cuanto a los salarios en la capilla de la catedral quedaba establecido de la siguiente manera:

(LCF, 1738) [Cantidades en rs. vellón]

- 1) Maestro de capilla (racionero)-----2.640 rs. + Dchos.
- 2) 1er. organista (R<sup>o</sup>)-----2.750 rs.
- 3) Solistas de voz (Ros)-----2.200 rs.cada uno.
- 4) Solistas de instrumento (no Ros):
  - arpa:-----2.000 rs.
  - 1<sup>a</sup> de viento -----1.775 rs.
- 5) Resto de racioneros de voz y violín 1<sup>a</sup>:----1.100 rs.
- 6) Resto de instrumentistas-----600 a 750 rs. c.u.
- 7) Entonador:-----550 rs.
- 8) Mozos y capellanes  
(de voz y ayudantes de instrumento)--- 0 a 330 rs. c.u.

**Sochantres:**

- sochantre primero o principal: puede recibir un salario superior al doble del maestro.
- segundo: similar a racionero solista de voz.
- tercero: puede situarse en cualquiera de los niveles restantes.

El escalafón que surge al ordenar a los miembros de la capilla de la catedral de Salamanca en función de sus salarios no es algo excepcional. Si analizamos lo que Nasarre propone en su Escuela Música como estructuración ideal de una capilla, veremos que coincide totalmente. Para el célebre tratadista el escalafón debería ser: en primer lugar el maestro, a continuación el organista, luego los músicos de voz y por fin los de instrumento (26). Ahora bien, no olvidemos que las teorías de Nasarre, aunque publicadas posteriormente nacieron a finales del siglo anterior, y en algunos lugares, como veremos más adelante al tratar de la Real capilla de Madrid, la situación ya era diferente.

-----  
(26) Escuela Música, II Parte, Lib. IV, Caps XI, XIII y XV.

**- COMPARACION DE DISTINTAS CAPILLAS EN CUANTO A FINANCIACION Y ESCALAFON SALARIAL:**

Vamos a hacer ahora un análisis comparativo de los datos ofrecidos sobre financiación y escalafón salarial de las capillas Real de Madrid y las tres de Salamanca.

Sería más correcto tomar la misma referencia cronológica para todas las capillas pero es imposible; en el caso de la catedral de salamanca no tenemos datos posteriores a 1738 y las capillas independientes de la universidad y San Martín nacen justo a partir de ese año; por otra parte, los únicos datos que tenemos de la Real Capilla de Madrid son, de nuevo, los ofrecidos por Hergueta y Subirá.

**Cuadro de las cantidades anuales gastadas en la financiación de las capillas de música. (en rs.vn.)**

R.C. (1734-43)	S.C. (1730-38)	S.U-M. (1730-38)	S.U. (1740-50)	S.M. (1740-50)
333.200	18.642	11.140	12.714	3.590
100 %	5,59 %	3,34 %	3,81 %	1,07 %

(R.C.: Real Capilla; S.C.: capilla catedral de Salamanca; S.U-M.: capilla universidad-San Martín; S.U.: capilla universidad; S.M.: capilla San Martín)

(Excepto para la R.C, las cantidades representan el promedio anual)

Las cifras nos muestran una financiación distinta para cada una de ellas, siendo muy superior en el caso de la R.C y con diferencias, aunque no tan acusadas, entre las tres de Salamanca.

Estos niveles en cuanto a la financiación, concuerdan con los que establecíamos en relación al número total de miembros de las plantillas (28), pudiendo afirmarse que el número de componentes está en función de las cantidades disponibles para mantenerlos.

También podemos concluir que, basándonos en estudios sobre la economía general de estas instituciones (29), las cantidades destinadas por cada institución para el sostenimiento de su capilla eran directamente proporcionales a su poder económico general.

Por lo tanto podemos establecer una correlación alta entre los factores siguientes: número de miembros de la capilla, capital para financiar dicha capilla y poder económico general de la institución que la sustenta.

-----  
(28) Ver 1.2.

(29) García Figuerola (1989), Méndez Sanz (1990), Artola (1982).

Hagamos ahora una comparación del escalafón salarial que presentan cada una de ellas (30).

El de la Real Capilla durante esos años, según los datos de Subirá, sería:

- 1) Maestro:-----27.500 rs.vn.
- 2) Tiple solista:-----16.500 rs.vn.
- 3) Violín, Violón y contralto solistas:-----15.000 rs.vn.
- 4) Organista 1º; violín, violón, tiple y alto segundos; clarín y bajo primeros:-----11.000 rs.vn.
- 5) Resto de instrumentistas y cantantes:-----2.200 a 9.900 rs.  
(Arpista:-----7.700 rs.)

Se observa también una jerarquización de los empleos. Sin embargo las diferencias entre las capillas no dependen ya de los factores anteriores: número de miembros, situación económica de las instituciones financiadoras, sino de la situación en la que cada una se encuentre en cuanto a la evolución estilística o, dicho de otra manera, de su mayor o menor grado de "modernización".

Hemos hecho una descripción del escalafón de cada una de ellas en función de los datos ofrecidos en fechas, si no similares, sí lo más cercanas posibles. De la comparación nacen las siguientes observaciones:

-----  
(30) Los de las capillas salmantinas ver más arriba el de la catedral, y en 1.4 y 2.4. los de la universidad y San Martín.

En la R.C., después del maestro, los puestos más altos los ocupaban, primero el tiple solista, después los solistas de violín y violón y el contralto solista; el organista está en un cuarto lugar, el arpista y el tenor solista en quinto.

Esto nos muestra una valoración alta de tiple y violín, protagonistas principales en el estilo de la época, tanto en lo vocal como en lo instrumental: la ópera, y su influencia sobre otras formas vocales incluídas las religiosas, y el concierto y la sonata, ambos sabiamente mezclados en las formas de concertato vocal e instrumental.

Se dejaba muy atrás en la valoración de la Real Capilla a instrumentos y voces muy típicos de la música religiosa española del s. XVII y comienzos del XVIII como eran el órgano, el arpa y la voz de tenor.

También se aprecia una mayor equidad en cuanto a la valoración de voces e instrumentos, consecuencia inevitable del desarrollo paralelo que habían tenido durante todo el barroco tardío, dejándose atrás, también, el viejo esquema tradicional y racionalista, defendido por Nasarre, según el cual los instrumentos naturales eran las voces y los instrumentos "artificiales" existían en las capillas para acompañarlas:

"He dicho arriba que era el único Instrumento el Organo que servía para las alabanças divinas, porque es el que se usa por sí solo, alternando con el Coro; que aunque se



practican los Instrumentos de cuerda y otros flatulentos, son porque en las Capillas se haze un agregado de música de voces naturales y artificiales; y las que suponen son las naturales, y los Instrumentos tan solamente sirven de acompañar a estas". (Nasarre, Escuela Música, II Parte, Lib.IV. Cap XI)

En la capilla de la catedral de Salamanca, aunque la situación ha variado con respecto a la utilización de los instrumentos, como veíamos más arriba, en cuanto a su valoración no es tan avanzada como la de la Real Capilla.

Es cierto que desde 1736 se considera al violín como instrumento principal y comienza a pagarse al primero de éstos como a los racioneros de voz no solistas, y que ya no son dos los instrumentos de viento considerados como primeros instrumentistas sino uno. Pero no hay que dejar de observar que: el organista primero sigue ocupando el escalón siguiente al del maestro, que después siguen estando las voces solistas y detrás de ellas los instrumentistas primeros, que son: uno de los tradicionales de viento: bajón, corneta, chirimía, y el arpa; además de que las voces solistas mejor consideradas son las de tenor y contralto, esto último puede ser debido, como ya citamos en el apartado de las voces, a la dificultad de encontrarlas buenas de tiple y bajo. Hay que añadir que, por encima de las voces solistas de la capilla, se valora al sochantre principal. El resto de los instrumentistas ocupan un puesto por debajo de

los racioneros de voz no solistas, completándose así la percepción de que las voces son valoradas por encima de los instrumentos, a excepción del caso del órgano.

Todo ello nos lleva a definir la situación como más tradicional que la de la Real Capilla, ajustándose perfectamente a la organización modélica dada por Nasarre en su Escuela Música.

En cuanto a las otras dos capillas salmantinas, en la misma fecha de 1738, se observa que en la universidad, si bien habíamos podido constatar en el capítulo de instrumentos una situación evolutiva similar a la de la catedral, en la valoración de los mismos se encuentra en una situación más avanzada que la de la catedral al situar a los violines en el mismo nivel que a los cantores solistas y dejar a chirimía y bajón en un nivel inferior a los de cuerda. No obstante, se siguen apreciando, al igual que en la catedral, rasgos tradicionales en la valoración que hace del organista/arpista y en la no existencia de tiples, detalles que podrían ser debidos más a cuestiones de presupuesto que de valoración de sus trabajos.

En la capilla de San Martín por esas mismas fechas, además de sus escasas posibilidades de financiación, se observa el estado menos evolucionado de todas las capillas ya que no se aprecia ningún cambio con respecto al escalafón de 1723-24.

Para finalizar, y como ejemplo que abunda en lo descrito anteriormente, damos una tabla comparativa de salarios pagados a los componentes más característicos de las capillas:

	R.C. (1743)	S.C. (1738)	S.U-M. (1723-24)	S.U. (1738)	S.M. (1740)
M	27.500	2.640	-	-	700
O	11.000	2.750	1.286	2.140	{ 700
A	7.700	1.100	{ 1.286	{ 2.140	120
V	15.000	600	514	1.500	100
S	16.500	286	533	-	?
T	7.700	641	990	1.500	?

\* M = Maestro, O = Organista, A = Arpista, V = Primer violín, S = Tiple solista, T = Tenor solista.

\* (R.C.: Real Capilla; S.C.: capilla catedral de Salamanca; S.U-M.: capilla universidad-San Martín; S.U.: capilla universidad; S.M.: capilla San Martín)

\* Cantidades en rs. vn.

\* { = puestos desempeñados por una única persona y percibiendo la cantidad de uno de ellos

- AYUDAS, LICENCIAS Y SANCIONES:

Las condiciones de trabajo no pueden contemplarse solamente a la luz de las tablas de salarios o emolumentos percibidos periódicamente.

Había una serie de elementos que contribuían de manera importante a definir la situación en la que los miembros de la capilla se encontraban.

Lo que podríamos definir como una cobertura eventual de apoyo por parte del cabildo a sus miembros tanto de comunidad como asalariados, consistía fundamentalmente en:

Ayudas de costa para sufragar gastos especiales por enfermedad, viajes, estudios, instrumentos, ropa, etc (31).

Limosnas para atender a necesidades urgentes de músicos y familiares (32).

Préstamos y adelantos de salario (33).

Alquileres de casas propiedad del cabildo a los músicos (34).

-----  
(31) LAC 46, fol 58r.

(32) LAC 46, fol 68v.

(33) LAC 45, fol 686r.

(34) LAC 46, fol 114v.

Los que solicitaban con más frecuencia este tipo de ayudas eran los asalariados, cuya situación, por lo general, parece más precaria que la de los músicos miembros del cabildo.

Además de estas prestaciones hay otros elementos como licencias temporales para ausentarse del servicio de la capilla y dedicarse a la composición (35), asistir a funciones en otras localidades, asuntos particulares, estudios, etc; son solicitadas fundamentalmente por racioneros y capellanes. También hay permisos, o vacaciones, que disfrutaban racioneros y capellanes a razón de un mes por año (36), con la condición de no tomarlas en "los días de solemnes ni de canto de órgano" (37).

Los instrumentos de la capilla eran propiedad de los ministriles, los cuales los aportaban cuando eran contratados, siendo de propiedad del cabildo los que empleaban capellanes, mozos y racioneros (38).

-----  
(35) El maestro todos los años durante un mes para los villancicos de Navidad y otro para los del Corpus, LAC.

(36) LAC 45, fol 724r.

(37) LAC 48, fol 112r; LAC 51, fol 156r.

(38) LAC 52, fol 295; Mateo Abad, ministril, pide un adelanto para comprar un bajón. LAC 48, fol 328rv; el cabildo compra un violón y dos violines para ser tocados por los capellanes músicos.

Entre las sanciones que el cabildo solía imponer a sus miembros músicos, la más frecuente era la multa que consistía en una penalización económica de cantidad variable motivada por faltar a una función, ser impuntual, no obedecer al maestro, etc, (39). La penalización mayor era la expulsión de la capilla (40).

-----  
(39) Ver estatutos de 1722 y 1732 en el apéndice.

(40) LAC 46, fol 180v.

### 3.5. Obras musicales interpretadas.

En este capítulo y en el próximo vamos a recomponer la práctica musical de la capilla catedralicia. Nuestro objetivo es definir, con la mayor precisión posible, qué obras se interpretaban y cuáles eran sus características desde el punto de vista del lenguaje musical.

Para desarrollar este propósito contamos, como guía principal de la investigación, con el Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca (CMC) del prof. Dámaso García Fraile (Cuenca, 1981).

De los 191 autores que aparecen en el CMC, podemos asegurar que al menos 62 de ellos escribieron sus obras entre finales del s. XVI y 1750. Sin embargo, para contestar con mayor precisión a las preguntas que nos hacíamos al principio, y partiendo de la premisa de que la no constancia en las obras de datos identificativos de fecha y autor o la circunstancia de estar incompleta son variables presentes de forma homogénea durante el periodo estudiado, hemos seleccionado el campo de investigación en base a los siguientes criterios:

1ª. Obras que puedan ser identificadas cronológicamente por presentar datos fiables al respecto.

2ª. Obras relacionadas de alguna forma (composición, edición, ejecución, copia) con el periodo 1700-50.

3ª. Obras que estén completas.

Según esto, de las tres secciones en que se estructura el CMC, sólo dos: "Libros de Polifonía" (LP) y "Papeles Suelos" (PS), nos aportan datos que cumplan los requisitos anteriores.

#### - LIBROS DE POLIFONIA:

De los 10 libros de polifonía reseñados en el CMC, cinco eran utilizados con toda seguridad en la primera mitad del siglo XVIII. Concretamente los LP nº 3, 4, 5, 7 y 8.

Los 3,4 y 5 fueron copiados de nuevo por el racionero Domingo Gómez entre 1720-26 como atestiguan las inscripciones en los propios libros y otras noticias de los LAC y LCF (1), estando todavía en depósito y probable uso en fechas de finales del s. XIX como puede verse en sus contraportadas.

-----  
(1) LAC 50, fols 39r y 535rv.



El nº 7 parece que fue copiado en Madrid en 1728 y por un tal López, no sabemos si lo fue a partir de un volumen preexistente y propiedad del Cabildo, o si éste compró directamente la copia; por lo tanto sólo podemos afirmar que estuvo en uso al menos desde 1728. El nº 8 es una edición impresa del libro de misas de José de Torres (2) y fue adquirido por el Cabildo, a instancias del M<sup>º</sup> Micieces, en noviembre de aquel año (3).

Los libros de polifonía restantes (1,2,6,9 y 10) posiblemente fueran utilizados también en la primera mitad del siglo XVIII. La reencuadernación y el mucho uso que presentan nos lo confirman. No obstante, queremos ser fieles a nuestras premisas de trabajo y no los consideraremos en este estudio por no presentar datos cronológicos fiables.

Veamos a continuación distintos listados elaborados a partir del CMC:

-----  
(2) Madrid, 1703

(3) LAC 46, fol 386r.

1) Total obras completas: 119 100 %

2) Autores representados:

- Iribarren, Juan Francés de (1628-1767)

Motetes: 1

TOTAL: 1 0,8 %

- Micieces, Tomás (1656-1718)

Responsorios de difuntos: 4

TOTAL: 4 3,36 %

- Navarro, Juan (1539-1590)

Himnos: 21

Salmos: 4

Magníficats: 8

TOTAL 33 27,73 %

- Palestrina, P.L. (1525-1594)

Misas: 6

TOTAL 6 5,04 %

- Torres, José de (1665-1738)
  - Misas: 8
  - Motetes: 1
  - TOTAL: 9    7,56 %
  
- Vivanco, Sebastián de (1551-1622)
  - Motetes: 56
  - Invitatorio dif.: 1
  - Lecciones dif.: 2
  - Misa difuntos: 1
  - TOTAL: 60    50,42 %
  
- Victoria, Tomas Luis de (1548-1611)
  - Antífonas: 2
  - TOTAL: 2    1,68 %

---

- Yanguas, Antonio de (1682-1753)
  - Motetes: 4
  - TOTAL: 4    3,36 %

3) Fecha de composición:

De todas estas obras sólo las misas de Torres presentan una fecha conocida y de la primera mitad del XVIII: 1703, en Madrid. Otras nueve obras, las de Iribarren, Micieces y Yanguas, pudieron serlo también en dicho periodo.

El resto de las obras fueron compuestas y publicadas antes de 1700. Las de Navarro en Roma y en 1590, bajo el título de "Psalmi, hymni ac Magnificat". Las de Palestrina parecen ser fruto de una recopilación de algunas de sus misas, las cuales fueron todas publicadas en Roma y Venecia entre 1554 y 1601. Los motetes de Vivanco fueron publicados la mayoría de ellos en Salamanca en 1610, y las dos antífonas de Victoria en 1592 (4).

-----  
(4) New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan, Londres 1980. Voces: Navarro, J.; Palestrina, P.L.; Victoria, T.L.; Vivanco, S. y Torres, J.

4) Obras:

- Antífonas: 2 (4vs, Victoria)

TOTAL: 2 1,68 %

- Himnos: 19 (4vs,Navarro)

2 (5vs,Navarro)

TOTAL: 21 17,64 %

- Invitatorio dif.: 1 (4vs, Vivanco)

TOTAL: 1 0,84 %

- Lecciones de dif.: 2 (4vs, Vivanco)

TOTAL: 2 1,68 %

- Magníficats (Salmos): 8 (4vs, Navarro)

TOTAL: 8 6,72 %

- Misas: 13 (4vs,Palestrina, Vivanco, Torres)

1 (5vs, Torres)

1 (6vs, Torres)

TOTAL 15 12,60 %

- Motetes: 28 (4vs, Iribarren, Torres, Vivanco, Yanguas)  
23 (5vs, Vivanco)  
5 (6vs, Vivanco)  
5 (8vs, Vivanco)  
1 (9vs, Vivanco)

TOTAL: 62 52,10 %

- Responsorios de difuntos: 4 (4vs, Micieces)

TOTAL: 4 3,36 %

- Salmos: 4 (4vs, Navarro)

TOTAL: 4 3,36 %

- POLIFONIA EN PAPELES SUELTOS:

Hemos aplicado en esta sección los mismos criterios de clasificación que para los Libros de Polifonía:

1) Total obras completas: 497 100 %

2) Autores representados:

- Anónimo: Cantadas: 4

Salmos: 2

Villancicos: 17

TOTAL: 23 4,62 %

- Aragüés, J.A.: Villancicos: 2

TOTAL: 2 0,40 %

- Casseda, Blas de: Villancicos: 1

TOTAL: 1 0,20 %

- Cobaleda: Cantadas: 1

TOTAL: 1 0,20 %

- Durón, Sebastián: Villancicos: 2

TOTAL: 2 0,40 %

- Fernández, A: Villancicos: 1

TOTAL: 1 0,20 %

- González, A: Cantadas: 1

Oficios difuntos: 1

Villancicos: 3

TOTAL: 5 1,00 %

- Glez. Gaytán, José María: Salves: 1

TOTAL: 1 0,20 %

- Gómez, Juan Fco: Villancicos: 2

TOTAL: 2 0,40 %

- Iribarren, Juan Francés: Villancicos: 3

TOTAL: 3 0,60 %

- Martín, Juan: Areas: 1

Cantadas: 24

Himnos: 1

Lamentaciones: 6

Magníficats: 2

Misas: 2

Salmos: 2

Villancicos: 84

TOTAL: 122 24,54 %





- Sanjuán: Villancicos: 1  
TOTAL: 1 0,20 %
  
- Torres, José de: Villancicos: 2  
TOTAL: 2 0,40%
  
- Urroz, José de: Villancico: 1  
TOTAL: 1 0,20 %
  
- Yanguas, Antonio: Cantadas: 23  
Himnos: 3  
Lamentaciones: 16  
Lecciones de dif.: 1  
Magníficats: 2  
Misas: 11  
Motetes: 1  
Oficios de difuntos: 1  
Salmos: 19  
Secuencias de dif.: 1  
Villancicos: 232  
TOTAL: 310 62,37 %

3) Fecha de composición:

1700	0 obras		
1701	0 obras		
1702	0 obras		
1703	2 Villancicos(Durón)	2 obras	0,40 %
1704	2 Villancicos(Anón)	2 obras	0,40 %
1705	0 obras		
1706	0 obras		
1707	1 Villancico(Micieces)	1 obra	0,20 %
1708	2 Villancicos(Yanguas)	2 obras	0,20 %
1709	0 obras		
1710	1 Misa(Y), 1 Oficio(Y), 10 Villancicos(Y). obras.		12 2,28 %
1711	1 Cant(Anón), 1 Salm(Y), 11 Villancicos(Y). obras.		13 2,46 %
1712	1 Salm(Anón), 1 Villancico(Mic), 1 Misa(Y), 1 Secuencia(Y), 2 Salm(Y), 1 Magnificat(Y), 1 Lament(Y), 15 Villancicos(Y).	23 obras.	4,74 %
1713	1 Villancico(Anón), 3 Villancicos(Mic), 1 Lament(Y), 11 Vill(Y).	16 obras.	5,21 %

- 1714 2 Villancicos(Mic), 2 Villancicos(Navarro), 1 Misa(Y), 15 Villancicos(Y), 1 Cant(Y).  
21 obras. 4,36 %
- 1715 1 Villancico(Anón), 1 Salm(Y), 14 Villancicos(Y), 1 Cant(Y). 17 obras.  
3,42 %
- 1716 1 Cant(Anón), 1 Cant(Cobal), 1 Misa(Mic), 1 Villancico(Torres), 12 Villancicos(Y), 1 Cant(Y). 17 obras.  
3,60 %
- 1717 2 Villancico(Anón), 1 Villancico(Cassedá), 1 Villancico(Mic), 1 Villancico(Remacaha), 2 Villancicos(S.Tocino), 1 Vill(Torres), 1 Misa(Y), 1 Salmo(Y), 2 Lament(Y), 14 Vill(Y), 2 Cant(Y). 28 obras. 5,87 %
- 1718 1 Villancico(Anón), 1 Villancico(Remacha), 1 Lament(Y), 12 Vill(Y), 2 Cant(Y). 17 obras. 3,42 %
- 1719 1 Villancico(Fdez), 2 Lament(Y), 7 Vill(Y), 2 Cant(Y). 11 obras. 2,21 %
- 1720 1 Vill(Urroz), 1 Salm(Y), 6 Vill(Y). 8 obras.  
1,51 %
- 1721 1 Cant(Martín), 2 Salm(Y), 1 Himno(Y), 8 Villancicos(Y), 2 Cant(Y). 14 obras. 2,81 %
- 1722 1 Lección(Y), 1 Salm(Y), 2 Lament(Y), 6 Vill(Y), 2 Cant(Y). 12 obras. 2,28 %
- 1723 1 Salm(Y), 5 Vill(Y). 6 obras. 1,20 %

- 1724 1 Cant(Anón), 1 Vill(Anón), 6 Vill(Y), 1 Cant (Y).  
9 obras. 1,81 %
- 1725 1 Vill(Anón), 4 Vill(Y), 1 Cant(Y). 6 obras. 1,20 %
- 1726 1 Oficio(Glez), 1 Magnt(Y), 4 Vill(Y), 2 Cant(Y).  
8 obras. 1,60 %
- 1727 1 Vill(Anón), 4 Vill(Y), 2 Cant(Y). 7 obras. 1,32 %
- 1728 2 Vill(Anón), 1 Vill(Glez), 1 Misa(Y), 1  
Vill(Y). 5 obras. 1 %
- 1729 1 Vill(Anón), 3 Vill(Glez), 1 Vill(Irib), 1  
Vill(Mrn). 6 obras. 1,14 %
- 1730 1 Vill(Irib), 2 Vill(Y). 3 obras. 0,60 %
- 1731 4 Salm(Y), 2 Lament(Y), 3 Vill(Y). 9 obras. 1,71 %
- 1732 1 Salm(Y). 1 obra. 0,20 %
- 1733 1 Area(Mrn), 1 Himno(Y), 5 Vill(Y). 7 obras. 1,40 %
- 1734 5 Vill(Mrn), 1 Misa(Y), 1 Lament(Y), 5 Vill(Y), 1  
Cant(Y). 13 obras. 2,61 %
- 1735 1 Vill(Mrn), 9 Vill(Y). 10 obras. 2,01 %
- 1736 2 Vill(Anón), 3 Vill(Mrn), 1 Lament(Y), 5  
Vill(Y), 1 Cant(Y). 12 obras. 2,41 %
- 1737 1 Cant(Anón), 1 Salm(Anón), 1 Villancico(Anón), 1  
Cant(Mrn), 1 Vill(Mrn), 2 Lament(Y), 5 Vill(Y).  
12 obras. 2,41 %

- 1738 1 Vill(Mrn), 1 misa(Y), 1 Salm(Y), 3 Vill(Y).  
6 obras. 1,20 %
- 1739 5 Vill(Mrn), 1 Vill(Sanjuán), 3 Vill(Y).  
9 obras. 1,81 %
- 1740 1 Cant(Mrn), 2 Vill(Mrn), 2 Misas(Y), 1 Vill(Y).  
6 obras. 1,20 %
- 1741 1 Cant(Mrn), 1 Lament(Mrn), 7 Vill(Mrn), 1  
Vill(Rabassa), 6 Vill(Y), 1 Cant(Y). 17 obras. 3,42 %
- 1742 2 Vill (Aragüés), 1 Salve(Gaytán), 2  
Vill(Gómez), 2 Cant(Mrn), 2 Misas(Mrn),  
1 Motete(Menédez), 1 Vill(Men), 1 Misa(Y),  
1 Lament(Y), 13 Vill(Y). 26 obras. 5,50 %
- 1743 4 Vill(Mrn), 1 Cant(Mir), 1 Vill(Mir), 2  
Salm(Y), 1 Himno(Y), 1 Vill(Y), 1 Cant(Y). 11 obras.  
2,21 %
- 1744 1 Vill(Irib), 2 Salm(Mrn), 8 Vill(Mrn), 3  
Vill(Y), 2 Magnt(Mrn). 16 obras. 3,21 %
- 1745 2 Cant(Mrn), 1 Lament(Mrn), 6 Vill(Mrn), 1  
Misa(Y), 2 Vill(Y), 1 Mot(Y). 13 obras. 2,46 %
- 1746 1 Vill(Anón), 2 Cant(Mrn), 1 Him(Mrn), 5  
Vill(Mrn). 9 obras. 1,81 %
- 1747 2 Cant(Mrn), 8 Vill(Mrn). 10 obras. 2,01 %
- 1748 2 Cant(mrn), 1 Vill(Mrn), 2 Lament(mrn), 7  
Vill(Mrn), 1 Salm(Y). 13 obras. 2,61 %

1749           4 Cant(Mrn), 1 Lament(Mrn). 1 Vill(Mrn), 6  
Vill(Mrn). 12 obras. 2,41 %

1750           5 Cant(Mrn), 1 Lament(Mrn), 13 Vill(Mrn). 19  
obras. 3,82 %

3) Obras:

- AREAS:

- 1 con Tp-2Vnes-2Ob- Acompto (Mrn,1733)

TOTAL: 1   0,20 %

- CANTADAS:

- 1 con voz sola-Vn-Acompto (Y,1734)
- 1 con voz-acompto (Y,1718)
- 5 con voz-Vnes (Mrn, 1750,1749,1748,1745)(Y,1715)
- 10 con Tp-2Vnes-Acompto (Mrn, 750,1747(2),1746(2),  
1745,1742,1721) (Y,1741,43).
- 2 con Tp-2Vnes-Ob-Acompto (Mrn,1750) (Glez,1729)
- 1 con Tp-2Vnes-2Clnes-Acompto (Mrn,1742).
- 1 con Tp-Vn-Acompto (Y,1722)
- 1 con Alto-Vn-Acompto (Y,1719)
- 3 con Alto-Acompto (Cobal,1716 (Anón, 1711,16)
- 2 con Tnor-Vn-Acompto (Y,1719,1718)
- 1 con Tnor-Acompto (Mrn, 1750)
- 8 con Tnor-2Vnes-Acompto (Mrn,1749,48) (Anón,1724) (Y,  
1736,27,26,24(2),22).

- 4 con Bjo-2Vnes-Acompto (Mrn,1750,1749(2),37).
- 1 con Bjo-2Vnes-2Clnes-Acompto (Mrn,1741).
- 1 con Bjo-2Vnes-2Tpas-Acompto (Mrn,1740).
- 1 con Tenor y Bajo-2Vnes-Acompto (Anón,1737).
- 1 con Vs-Vnes-Acompto (Y,1721).
- 1 con Vs-Vnes-Obs-Acompto (Mir,1743)
- 1 con 3Vs-2Vnes-Acompto (Y,1726).
- 5 con 4Vs-2Vnes-Acompto (Y,1727,25,21,17,14).
- 1 con 4Vs-3Vnes-Acompto (Y,1727).
- 1 con 6Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1716)
- 1 con 7Vs-2Vnes-Ob-Clarín-Acompto (Y,1717).

TOTAL: 54 10,86 %

- HIMNOS:

- 1 con 7Vs-Acompto (Y,1743)
- 1 con 8Vs-2Vnes-Acompto (Y,1733)
- 1 con 8 vs-2Vnes-2Tpas-2Clnes-Acompto (Mrn,1746)
- 1 con 10Vs-3Vnes-Acompto (Y,1721)

TOTAL: 4 0,80 %



- LAMENTACIONES:

- 2 con Voz-Acompto (Y,1719)
- 1 con Voz-2Vnes-Acompto (Y,1734)
- 1 con Tp-2Vnes-Acompto (Mrn,1749)
- 1 con Tp-2Vnes-2Clnes-Acompto (Mrn,1741)
- 2 con Tp-2Fls-Acompto (Y,1742,36)
- 1 con Alto-Acompto (Y,1712)
- 1 con Alto-2Vnes-Acompto (Mrn,1748)
- 1 con Tenor solo (Y,1722)
- 2 con Tr-Acompto (Mrn,1750)(Y,1717)
- 3 con Tr-2Vnes-Acompto (Y,1737,31,22)
- 1 con Bajo-2Vnes-Acompto (Y,1737)
- 1 con 2Vs-2Vnes-Acompto (Y,1731)
- 1 con 2Tps-1Vn-2Fls-Acompto (Mrn,1748)
- 1 con 2Tps-2Vnes-2Vlones-Acompto (Y,1717)
- 1 con 4Vs-Acompto (Y,1713)
- 1 con 7Vs-2Vnes-2Vlones-Acompto (Y,1718)
- 1 con 8Vs-2Fls-Acompto (Mrn,1745)

TOTAL: 22 4,42 %

- LECCIONES DE DIFUNTOS:

- 1 con 8Vs-2Vnes-Acompto (Y,1722)

TOTAL: 1 0,20 %

- MAGNIFICATS (Salmos):

- 2 con 8Vs (Mrn,1744)
- 1 con 9Vs-Vn-Acompto (Y,1712)
- 1 con 9Vs-2Vnes-Acompto (Y,1726)

TOTAL: 4 0,80 %

- MISAS:

- 1 con Voces-Vnes-Acompto (Y,1745)
- 1 con 4Vs-Vnes-Clnes-Acompto (Mrn,1742)
- 1 con 4Vs-Vn-2Tpas-2Clnes-Acompto (Mrn,1742)
- 3 con 8Vs-Acompto (Rabassa,1741)(Mic,1716)(Y,1710)
- 1 con 8Vs-2Vnes-2Obs-2Tpas-Acompto (Y,1742)
- 1 con 8Vs-2Vnes-2Obs-Acompto (Y,1734)
- 1 con 8Vs-Ob-2Tpas-Acompto (Y,1740)
- 2 con 8Vs-2Vnes-Acompto (Y,1717,14)
- 1 con 8Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1740)
- 1 con 9Vs-2Vnes-Ob-2Clnes-Acompto (Y,1738)
- 1 con 10Vs-2Vnes-Ob-Cln-Acompto (Y,1728)
- 1 con 12Vs-Acompto (Y,1712)

TOTAL: 15 3,01 %

- MOTETES:

- 1 con 6Vs-Acompto (Menéndez,1742)
- 1 con 8Vs-2Vnes-2Obs-Acompto (Y,1745)

TOTAL: 2 0,40 %

- OFICIOS DE DIFUNTOS:

- 1 con 8Vs-Acompto (Y,1710)
- 1 con 8Vs-Ob-Acompto (Glez,1726)

TOTAL: 2 0,40 %

- SALMOS:

- 1 con Vs-Acompto (Y,1731)
- 1 con 5Vs-2Vnes-Acompto (Y,1732)
- 7 con 8Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Mrn,1744)  
(Y,1748,43,38,31(2),22)
- 1 con 8Vs-3Vnes-Acompto (Anón,1737)
- 4 con 8Vs-2Vnes-Acompto (Y,1721,17,15,11)
- 2 con 8Vs-Acompto (Y,1743,12)
- 1 con 8Vs-Vnes-Clnes (Mrn,1744)
- 2 con 9Vs-2Vnes-Acompto (Y,1731,21)
- 1 con 9Vs-1Vn-Acompto (Y,1720)
- 1 con 11Vs-2Bajoncillos-1Sacabuche-Acompto (Anón,1712)
- 1 con 11Vs-2Vnes-1Vlón-Acompto (Y,1712)
- 1 con 11Vs-2Vnes-Acompto (Y,1723)

TOTAL: 23 4,62 %

- SALVES (Antífonas):

- 1 con 8Vs-2Vnes-Acompto (Glez Gaytán,1742)

TOTAL: 1 0,20 %

- SECUENCIAS DE DIFUNTOS:

- 1 con 8Vs-Acompto (Y,1712)

TOTAL: 2 0,40 %

- VILLANCICOS:

% sobre 367

- 1 con Tp-2Vnes-Acompto (Anón,1746) 0,27 %
- 1 con Tp-2Bajoncillos-Acompto (Y,1713) 0,27 %
- 2 con Tp-Vn-Acompto (Y,1714,13) 0,54 %
- 1 con Tnor-Acompto (Y,1718) 0,27 %
- 1 con Tnor-2Vnes-Acompto (Y,1727) 0,27 %
- 1 con Tnor-Ob-Acompto (Y,1713) 0,27 %
- 1 con Bajo-Acompto (Y,1710) 0,27 %
- 2 con Vs-Vnes-Clnes-Acompto (Mrn,1743)(Y,1720) 0,54 %
- 7 con Vs-Acompto(Anón,1713)(Y,1742,19(2),18,12,8) 1,9 %
- 1 con 2Vs-Acompto (Mrn,1749) 0,20 %
- 1 con 2Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Mrn,1748) 0,20 %
- 2 con 2Vs-2Vnes-Acompto (Y,1726,18) 0,54 %

- 2 con 3Vs-2Vnes-Acompto (Urroz,1720)(Mrn,1748) 0,54 %
- 2 con 3Vs-Acompto (Fdez,1719)(Y,1714) 0,54 %
- 1 con 3Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1735) 0,20 %
  
- 28 con 4Vs-Acompto (S.Tocino,1717)(Mic,1714)(Mrn,1729)  
(Irib,1729,30) (Durón,1703(2) (Anón,1716) (Y,1726,11,15(2)  
14,34(2),37,45,31,38,13,12(2),22,16(2),24,17) 7,62 %
- 25 con 4Vs-2Vnes-Acompto (Mir,1743) (Mrn,1750(2),49,48,  
45(2) (Gómez,1742) (Y,1736,41,35(3),43,38,39,25,44(2),  
36,18,40,41,37,17) 6,81 %
- 1 con 4Vs (Anón,1715) 0,20 %
- 3 con 4Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Anón,1728) (Y,1742,41) 0,81%
- 1 con 4Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1733) 0,20 %
- 1 con 4Vs-Bajoncillo-Acompto (Y,1712) 0,20 %
- 3 con 4Vs-Vn-Acompto (Y,1722,19,14) 0,81 %
- 1 con 4Vs-3Vnes-Acompto (Y,1719) 0,20 %
  
- 15 con 5Vs-2Vnes-Acompto (S.Tocino,1717) (Mrn,1747,  
1740,1739(2) (Gómez,1742) (Aragüés,1742(2) (Anón,1737)  
(Y,1741,44,18,17,36,31) 4,08 %

---

- 13 con 5Vs-Acompto (Mic,1717,14,13(2),7) (Irib,1744)  
(Anón,1704) (Y,1715,45,23,19,42,20) 3,54 %
- 2 con 5Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Navarro,1714) (Y,1727)  
0,54 %
- 1 con 5Vs-Ob-Acompto (Y,1718) 0,20 %
  
- 9 con 6Vs-Acompto (Mic,1712) (Navarro,1714) (Mrn,1740)  
(Y,1715,21,17,11,13,16) 2,45 %
- 6 con 6Vs-2Vnes-Acompto (Mrn,1750,49,47) (Y,1741,37,30)  
1,63 %
- 1 con 6Vs-2Vnes-2Clnes-Acompto (Mrn,1744) 0,20 %

- 1 con 6Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Glez,1728) 0,20 %
- 1 con 6Vs-Cln-Acompto (Y,1714) 0,20 %
  
- 1 con 7Vs-2Vnes-2Tpas-Acompto (Mrn,1747) 0,20 %
- 1 con 7Vs-2Vnes-2Clnes-Acompto (Mrn,1743) 0,20 %
- 4 con 7Vs-2Vnes-Acompto (Mrn,1743) (Glez,1729) (Y,1727,26) 1,08 %
- 1 con 7Vs (Anón,1728) 0,20 %
- 4 con 7Vs-Acompto (Y,1726,19,17,11) 1,08 %
- 1 con 7Vs-3Vnes-Acompto (Y,1720) 0,20 %
- 1 con 7Vs-Cln-Acompto (Y,1712) 0,20 %
- 1 con 7Vs-2Vnes-2Obs-Acompto (Y,1736) 0,20 %
- 1 con 7Vs-Cln-Chirimía-Acompto (Y,1712) 0,20 %
- 2 con 7Vs-2Vnes-2Clnes-2Obs-Acompto (Y,1733,18) 0,54 %
- 1 con 7Vs-2Vnes-Acompto (Y,1719) 0,20 %
  
- 73 con 8Vs-Acompto (Remacha,1718) (Sanjuán,1739) (Mic,1713) (Mrn,1744,41,36) (Glez,1729) (Anón,1704,1717,24,25,27,36(2) (Y,1728,13(4),12(6),17(4),10(5),1735,16(3),11(4),20(2),15(4),21(2),18(2),14(6),24,31,23(2),22,10) 19,81 %
- 39 con 8Vs-2Vnes-Acompto (Remacha,1717) (Mrn,1750(2),49,48(2),47,46(2),45,44(4),41(2),39(2),36) (Anón,1729) (Y,1715(3),42,30,37,35,14,26,23,18,21,24,1738,1610,22,24,27) 10,62 %
- 13 con 8Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Torres,1716,17) (Mrn,1746) (Y,1725,17(2),35,39(2),14,27,18,33) 3,54 %
- 1 con 8Vs-2Tpas-Acompto (Mrn,1750) 0,20 %
- 4 con 8Vs-Vnes-Tpas-Acompto (Mrn.1750.47.46.45) 1,08 %

- 26 con 8Vs-2Vnes-2Clnes-Acompto (Mrn,1750(5),49(2),48(3),47,46,45(2),43,41(4) (Y,1715,14(3),42(2),16) 7,08 %
- 2 con 8Vs-2Clnes-Acompto (Mrn,1747) (Y,1711) 0,54 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-Ob-Cln-Acompto (Mrn,1744) 0,20 %
- 8 con 8Vs-2Vnes-2Obs-Acompto (Mrn,1744,39,34(2) (Y,1734,36,35(2) 2,17 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-Tpa-Acompto (Mrn,1738) 0,20 %
- 4 con 8Vs-2Vnes-Cln-Acompto (Mrn,1737,36) (Y,1715,14) 1,08 %
- 1 con 8Vs-2Bajones-Acompto (Mrn,1735) 0,20 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-1Fl.traver-2Clnes-Acompto(Mrn,1734) 0.20 %
- 1 con 8Vs (Anón,1718) 0,20 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-Ob-2Tpas-Acompto (Y,1741) 0,20 %
- 2 con 8Vs-2Chirimías-Cln-Acompto (Y,1710) 0,54 %
- 1 con 8Vs-Chir-Cln-Ob-Acompto (Y,1711) 0,20 %
- 2 con 8Vs-Cln-Acompto (Y,1712,17) 0,54 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-2Clnes-Ob-Acompto (Y,1717) 0,20 %
- 3 con 8Vs-3Vnes-Acompto (Y,1721(2).13) 0,81 %
- 2 con 8Vs-2Chirs-Acompto (Y,1712) 0,54 %
- 1 con 8Vs-Vn-Cln-Acompto (Y,1718) 0,20 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-2Bjones-Acompto (Y,1725) 0,20 %
- 1 con 8Vs-3Vnes-Cln-Acompto (Y,1733) 0,20 %
- 1 con 8Vs-Vn-Cln-Acompto (Y,1713) 0,20 %
- 1 con 8Vs-2Vnes-2Obs-2Tpas-Acompto (Y,1733) 0,20 %
- 1 con 8Vs-2Bajonllos-Acompto (Y,1712) 0,20 %
- 1 con 8Vs-Vn-Ob-Acompto (Y,1713) 0,20 %

- 6 con 9Vs-2Vnes-Acompto (Menéndez,1742) (Mrn.1747, 1734(2) (Y,1727,23) 1,63 %
  - 7 con 9Vs-Acompto (Y,1724,15,21,17,16,22,20) 1,90 %
  - 1 con 9Vs-3Vnes-Acompto (Y,1721) 0,20 %
  - 1 con 9Vs-2Vnes-2Bjones-Acompto (Y,1734) 0,20 %
  - 2 con 9Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1719,12) 0,20 %
  - 1 con 9Vs-2Vnes-2Obs-Acompto (Y,1734) 0,54 %
  - 1 con 9Vs-2Clnes-Acompto (Y,1716) 0,20 %
  
  - 1 con 10Vs-2Vnes-2Clnes-Acompto (Y,1716) 0,20 %
  - 1 con 10Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1726) 0,20 %
  
  - 2 con 12Vs-Acompto (Y,1714,27) 0,54 %
  - 1 con 12Vs-2Vnes-Acompto (Y,1724) 0,20 %
  - 1 con 12Vs-2Vnes-Ob-Acompto (Y,1722) 0,20 %
  - 1 con 12Vs-3Vnes-Acompto (Y,1708) 0,20 %
- TOTAL: 367      73,84 % de 497.



TABLAS

- Sección Libros de Polifonía (LP).

Autores representados.

<u>Autor</u>	<u>Nº obras.</u>	<u>%</u>
Iribarren	1	0,8
Micieces	4	3,36
Navarro	33	27,73
Palestrina	6	5,04
Torres	9	7,56
Vivanco	60	50,42
Victoria	2	1,68
Yanguas	4	3,36
	119	100,

Fechas de composición.

<u>Fecha</u>	<u>Nº obras</u>	<u>%</u>
1550-1610	101	84,87
1700-1750	18	15,12
	119	100

Obras.

<u>Tipos</u>	<u>Nº</u>	<u>%</u>
Antífonas	2	1,68
Himnos	21	17,64
Invitatorios	1	0,84
Lecciones	2	1,68
Magníficats	8	6,72
Misas	15	12,60
Motetes	62	52,10
Responsorios	4	3,36
Salmos	4	3,36
	119	100

<u>Organización de partes</u>	<u>Nº obras</u>	<u>%</u>
4 voces	81	68,86
5 voces	26	21,84
6 voces	6	5,04
8 voces	5	4,20
9 voces	1	0,84
	119	100

- Sección de polifonía en Papeles Suelos (PS).

Autores representados

<u>Autor</u>	<u>Nº de obras</u>	<u>‰</u>
Anónimo	23	4,62
Aragüés	2	0,40
Casseda	1	0,20
Cobaleda	1	0,20
Durón	1	0,20
Fernández	1	0,20
González	5	1,
Gaytán	1	0,20
Gómez	2	0,40
Iribarren	3	0,60
Martín	122	24,54
Menéndez	2	0,40
Mir	2	0,40
Micieces	9	1,81
Navarro	2	0,40
Rabassa	1	0,20
Remacha	2	0,40
Sánchez T.	2	0,40
Sanjuán	1	0,20
Torres	2	0,40

Urroz	1	0,20
Yanguas	310	62,37
	497	100,

Fechas de composición.

<u>Fecha</u>	<u>Nº obras</u>	<u>%</u>
1700-02	0	
03	2	0,40
04	2	0,40
05	0	
06	0	
07	1	0,20
08	2	0,20
- 09	0	
10	12	2,28
11	13	2,46
12	23	4,74
14	21	4,36
15	17	3,42

16	17	3,42
17	28	5,87
18	17	3,42
- 19	11	2,21
20	8	1,51
21	14	2,81
22	12	2,28
23	6	1,20
24	9	1,81
25	6	1,20
26	8	1,60
27	7	1,32
28	5	1
29	6	1,14
30	3	0,60
31	9	1,71
- 32	1	0,20
33	7	1,40
34	13	2,61
35	10	2,01
36	12	2,41
37	12	2,41
38	6	1,20
39	9	1,81
- 40	6	1,21

41	17	3,42
42	26	5,50
43	11	2,21
44	16	3,21
45	13	2,46
46	9	1,81
47	10	2,01
48	13	2,61
49	12	2,41
50	19	3,82
	497	100

#### Obras

<u>Tipos</u>	<u>Nº</u>	<u>%</u>
Areas	1	0,20
Cantadas	54	10,86
Himnos	4	0,80
Lamentaciones	22	4,42
Lecciones	1	0,20
Magníficats	4	0,80
Misas	15	3,01

Motetes	2	0,40
Oficio difuntos	2	0,40
Salmos	23	4,62
Salves	1	0,20
Secuencias	2	0,40
Villancicos	367	73,84
	497	100,
Obras en castellano	420	84,9
Obras en latín	77	15,1
	497	100

<u>Organización de partes</u>	<u>Nº obras</u>	<u>%</u>
Vs-Acompto	7	1,90
4Vs-Acompto	28	7,62
4Vs-2Vnes-Acompto	25	6,81
5Vs-2Vnes-Acompto	15	4,08
5Vs-Acompto	13	3,54
6Vs-Acompto	9	2,45
6Vs-2Vnes-Ac.	6	1,63
7Vs-2Vnes-Ac.	4	1,08
7Vs-Acompto	4	1,08
8Vs-Acompto.	73	19,89



8Vs-2Vnes-Ac.	39	10,62
8Vs-2Vnes-Ob-Ac.	13	3,54
8Vs-Vnes-Tpas-Ac.	4	1,08
8Vs-2Vnes-2Clnes-Ac.	26	7,08
8Vs-2Vnes-2Obs-Ac.	8	2,17
8vs-2Vnes-Cln-Ac.	4	1,08
9Vs-2Vnes-Ac.	6	1,63
9Vs-Ac.	7	1,90
Otros (66 modelos, cada uno con N = 1-3; 0,20-0,81 %)	76	20,70
	497	100,

### Conclusiones:

1. Se conserva un número mayor de obras en la sección "Papeles Sueltos" que en la de "Libros de Polifonía". (497 y 119 respectivamente).
2. Hay durante el periodo 1700-50 convivencia de dos tipos de obras: las compuestas entre 1554-1610 y entre 1700-50.
3. En la sección "Libros de Polifonía" hay que destacar:
  - Predominio de las obras compuestas en el periodo 1554-1610 sobre las compuestas en el siglo XVIII. (84,87 % y 15,12 % respectivamente).
  - En consecuencia con lo anterior, mayor representación de autores que compusieron sus obras durante el periodo 1554-1610 (Vivanco, Navarro, Palestrina y Victoria), que de los del s.XVIII (Yanguas, Micieces, Torres). En los dos grupos, predominio de los compositores maestros de capilla de la catedral de Salamanca: Vivanco (50,42 %), Yanguas y Micieces (6,72 %), sobre los compositores no pertenecientes a dicha capilla.
  - Tipos de obras más representados: motetes (52,10 %), himnos (17,64 %), misas (12,60 %).
  - Organización de partes predominante: cuatro voces mixtas (68,06 %). En ningún caso aparecen partes escritas para instrumentos.

3. En el grupo de la polifonía moderna hay que reseñar:

- Predominio de las obras en castellano (84,9 %) sobre las escritas en latín (15,1 %).

- Menor número de obras en latín en la sección "Papeles sueltos" que en la sección "Libros de Polifonía" (77 y 119 respectivamente).

- Dentro del grupo de obras en castellano, predominio del villancico (73,84 %), seguido de la cantada (10,86 %). Escasa representación del área (0,20 %).

- Las cantadas aparecen a partir de 1711; la única área del listado es de 1733.

- En latín, predominio de salmos (4,62 %), lamentaciones (4,42 %) y misas (3,01 %). Escasa representación de motetes (0,40 %).

- Autores: claro predominio de los compositores pertenecientes a la capilla de música (92,12 % de las obras). Dentro de este grupo, predominio de los maestros de capilla y ayudantes en la composición sobre otros músicos.

- Organización de partes en las obras: gran variedad de modelos (84), con predominio de los siguientes:

8Vs-Acompto (19,89 %)

8Vs-2Vnes-Acompto (10,62 %)  
8Vs-2Vnes-2Clnes-Acompto (7,08 %)  
4Vs-Acompto (7,62 %)  
4Vs-2Vnes-Acompto (6,81 %)

- Fechas de composición: pueden destacarse a lo largo del periodo 1700-50 diversas etapas:

1ª) 1700-09: Escasa producción. Coincide con los primeros años de la guerra de Sucesión, que para Salamanca fueron de gran inestabilidad política y social (ver introducción).

2ª) 1710-19: Alta producción. Coincide con el afianzamiento de la monarquía borbónica en España y la resolución de los conflictos de años anteriores; para Salamanca supone una cierta estabilidad institucional ya que desde un principio fue, mayoritariamente y desde los estamentos principales de la ciudad, fiel a la causa de los Borbones. Coincide también con la primera modernización instrumental de la capilla de música (ver 3.2). El grueso de la producción se debe a Antonio Yanguas que, aunque no ocupó la plaza de maestro de capilla de la catedral de Salamanca hasta finales del año de 1718, es probable que aportase y ejecutase aquí obras compuestas por él años antes. El maestro Micieces, por el contrario, conoce el declinar de su actividad.

3ª) 1720-32: Transición. La actividad decrece de forma gradual durante esta etapa. Sigue ocupando la primacía en cuanto al número de obras compuestas el maestro Antonio Yanguas y hay una presencia discreta de obras de Iribarren y de Juan Martín.

4ª) 1733-40: Recuperación y crecimiento. Se inicia el año de las celebraciones por la consagración de la catedral nueva. La producción de Yanguas decrece y aumenta la de Juan Martín. Coincide con el inicio de la segunda modernización instrumental de la capilla.

5ª) 1741-50: Alta producción. Coincide con la segunda modernización instrumental. En ella será Juan Martín, sustituto del maestro Yanguas en la composición, el que destacará en cuanto al número de obras compuestas. Coincide con otro periodo de auge productivo observado también en la capilla de la universidad (ver 1.5).

El hecho de que la cronología deducida a partir de las obras que hemos tomado para nuestra muestra, es decir, las que presentan datos conocidos de autor y fecha y están completas, coincida con otros hechos demostrados como son la modernización instrumental, la cronología política, biografía de maestros y etapas de otra capilla, los cuales dependen de datos diferentes y están sujetos a otras variables, dan validez a los criterios de selección de la muestra tomada del CMC.

- MUSICA INSTRUMENTAL:

Además de esto, la capilla catedralicia interpretaba música instrumental.

Se conserva en el archivo pero no de este periodo exactamente, sí de algunos años más adelante. Este hecho, junto con dos referencias documentales importantes, la primera una declaración del violinista Joseph Casado que en marzo de 1734 afirma asistir " a tocar a las fiestas de iglesias por obras y tocatas propias"(9), y la segunda, la ordenanza 3ª del estatuto de 1722 que obliga al violón y violines que "en el ofertorio de ella [la misa] han de tañer una sonata, como mejor les pareciere" (10), nos confirma claramente que hubo música instrumental en la primera mitad del siglo XVIII también.

La declaración de Casado nos da una pista sobre la ausencia o poca conservación de obras instrumentales en el archivo de Salamanca en este periodo y en anteriores, fenómeno frecuente también en otros archivos catedralicios. El dice claramente "asistir [...] a tocar por obras y tocatas propias".

-----  
(9) LAC 52, fol 473rv.

(10) LAC 52, cuadernillo cosido al fol 187r.

Tenemos que entender que se refiere a obras de su propiedad y que utilizaba para las funciones del cabildo. Hemos visto en el relato biográfico del maestro Micieces que, habiendo fallecido, su madre entrega al cabildo las obras propiedad de su hijo. Por lo tanto la práctica de poseer partituras privadamente era frecuente. Las partituras conservadas en el archivo son las que eran propiedad del cabildo, bien por la obligación de componer del maestro o sustituto, bien por compra o donación.

Si tenemos en cuenta la menor estima que se tenía hacia la música instrumental en este periodo (11) y su uso más restringido en las funciones (12), es posible deducir que se dejase al arbitrio de los instrumentistas la música a tocar y su custodia, no interesándose especialmente la capilla de música en archivarlas hasta que generaron, en años posteriores a la época que estudiamos, mayor atención por su mayor interés y envergadura como forma musical (13); circunstancia que, además, requería la implicación de más miembros de la capilla, justificándose también así su adquisición para el archivo.

-----  
(11) Ver valoración de instrumentos en 3.2.

(12) Sólo el ofertorio en la misa.

(13) CMC, obras instrumentales de la sección Papeles Suelos.

Hay, además, dos tipos de música que se ejecutaban en la catedral, pero no estaban ligados a los usos de la capilla al ser interpretadas por otros grupos del amplio personal que formaba el cabildo o trabajaba para él. Los citaremos como complemento a este apartado y también para definir mejor el cometido de la capilla.

**-CANTO LLANO:**

El primero de ellos era el canto llano. De cuya presencia hay constancia en los cantorales de la catedral, muchos de los cuales fueron restaurados y reescritos en este periodo (14). Su ejecución estaba a cargo principalmente, ya que los canónigos no

-----  
(14) De los 52 cantorales manuscritos que se conservan en la catedral de Salamanca, los números 1 al 38 y el 44 pudieron utilizarse durante el periodo 1700-50 ya que, según Fr. James J. Boyce, datan de los siglos XIV al XVIII. Pocos presentan datos explícitos de identificación cronológica:

- Manuscrito 23 --- Antifonal --- Escrito en 1630.
- Manuscrito 24 --- Salterio --- Escrito en 1738.
- Manuscrito 26 --- Antifonal --- Escrito en 1738.
- Manuscrito 27 --- Antifonal --- Escrito en 1740.  
Gradual
- Manuscrito 28 --- Antifonal --- Esc.en 1742. Copia  
del Ms. 26.

(Información facilitada por Fr. James J. Boyce al director de este trabajo, Dr. Dámaso García Fraile).



lo hacían en todas las ocasiones (15), de los capellanes titulares y los mozos de coro ordinarios como consta por las obligaciones de sus cargos (16). Dentro del coro, era especialmente importante el cometido del salmeante, cuya obligación era cantar a solo los salmos y también las antífonas y calendas (17). Se distinguía del sochantre en que éste, además, era director del coro y voz integrante de la capilla de música en las fiestas de fuera.

-----  
(14) LAC 50, fols 39r, 535rv; LCF, fols 61v,80v,etc.

(15) LAC 53, fol 78r.

(16) LAC 48, fol 411r; LAC 52, fol 425rv.

(17) LAC 53, fol 256v.

- MUSICA DE CHIRIMIAS:

El segundo de los tipos era la música de chirimías. Música instrumental, ejecutada durante las siestas y otros momentos de las ceremonias realizadas dentro y fuera de la catedral:

"Y que si los ministriles tocan las chirimías en acción de qualquiera comunidad o mayordomo que lo paga aparte, como también las siestas y villancicos nuevos, y este trabajo es corporal, aparte, no de la capilla".

[LAC 50.Cab.ord.Fol 173r]

Además de tocar obras instrumentales (19), en las procesiones de los días de función solemne doblaban, junto con los bajones, el canto llano de los sochantres en el Miserere y letanías (20).

- MUSICA DE TROMPETAS Y TIMBALES.

La encontramos mencionada ocasionalmente en las ceremonias de consagración de la catedral nueva, concretamente durante los días 13 y 14 de agosto, a la puerta de la catedral (21).

-----  
(19) Las cuales no se conservan por razones análogas a las que veíamos en el caso de la música instrumental anterior.

(20) FSC. N° 3. N° 27. Fol 1v.

(21) FSC. N° 3. N° 27. Fol 1v.

#### 4. LENGUAJE Y ESTILOS MUSICALES DURANTE EL PERIODO 1700-1750 EN LA PRACTICA MUSICAL DE LAS TRES CAPILLAS SALMANTINAS.

##### 4.1. Metodología de trabajo.

Intentamos en este capítulo definir, con la mayor precisión posible, el lenguaje musical empleado y los estilos musicales observables durante el periodo de 1700-1750 a través del análisis de varias obras de las tres capillas salmantinas estudiadas.

En el caso de San Martín el análisis no es posible al no conservarse ninguna de ellas.

Para las otras dos capillas, hemos seleccionado una serie de obras en función de los siguientes criterios:

- Que representen suficientemente el periodo 1700-50, distribuyéndose de forma equilibrada a lo largo del mismo.

- Que sean realmente representativas de la música interpretada en las capillas. Por este motivo se han seleccionado obras de los compositores maestros de capilla o de aquellos que, sin serlo, tenían encargada de forma expresa la obligación de componer (Juan Martín y Juan Aragüés). Por otra parte, estos compositores (los maestros y otros con el oficio de componer), son los que más obras presentan en los fondos de los

archivos de las respectivas capillas para el periodo estudiado. (Ver los capítulos "Obras musicales interpretadas" de las capillas universitaria y catedralicia).

Sólo tuvimos en cuenta las obras compuestas durante el periodo real de actividad compositora como miembros de las capillas, es decir, Micieces hasta 1718, Yanguas entre 1718 y 1746, y Martín, aunque tiene obras anteriores a 1746, desde esa fecha, que es en la que comienza a sustituir a Yanguas; para el caso de este último, además, la muestra se redujo a las obras compuestas durante los diez primeros y diez últimos años del periodo 1718-46 con el fin de delimitar al máximo las características de la evolución operada durante los años en que fue compositor de la catedral.

No se ha tratado de hacer un estudio del lenguaje y estilo de cada compositor sino de la evolución de estos elementos en el ámbito de las capillas.

- Sólo hemos considerado las obras completas en las que se pueda identificar autor y fecha de composición.

- Consideramos las obras en latín y en castellano. En los dos grupos buscamos obras con una estructura formal, dimensiones y función similares.

En base a estos criterios, finalmente, se seleccionaron las obras siguientes:

- Capilla de la universidad de Salamanca:

- Aragüés, J. Villancico: "Venid, venid vivientes". 1740.

- Aragüés, J. Salmo: "Miserere mei". 1747.

- Capilla de la catedral de Salamanca:

- Tomás de Micieces. Villancico al Santísimo: "Qué habrá en esta nave". A cinco con acompañamiento. 1707.

- Tomás de Micieces. "Christus factus". A doce con acompañamiento. [1717].

- Antonio de Yanguas. Villancico al Santísimo: "Ay de mí." A cuatro con acompañamiento. 1722.

- A. Yanguas. Salmo: "Beatus vir". A ocho, con violines, oboe, violón y acompañamiento. 1722.

- A. Yanguas. Salmo: "Beatus vir". A ocho con violines, oboe, violón y acompañamiento. 1738.

- A. Yanguas. Villancico: "Pues que tristes rubíes".  
A cuatro, con violines, oboe y acompañamiento al órgano. 1743.

- Juan Martín. Salmo: "Laudate Dominum". A ocho con  
violines, oboe, violón y acompañamiento. 1744.

- Juan Martín. Villancico: "Del ave la vaga senda". A  
ocho con violines y acompañamiento. 1747.

#### 4.2. Comentario de obras.

- VILLANCICO: Qué habrá en esta nave. T. Micieces, 1707.

Es un villancico al Ssmo. Sacramento que se conserva en el archivo de la catedral de Salamanca con la referencia E-Sac. 42.24 / N° 2545. En la portada se lee: Villanço Al SSmo / En metaphora de nave / Qué habrá en esta nave / A / cinco / Maestro Miziezes / Ano 1707 /. El original consta de seis hojas dobles, de tamaño folio, apaisadas y dobladas, escritas por un lado por un mismo copista, manuscritas y para las siguientes partes: tenor solista, tiple, alto, tenor y bajo del coro 2º y acompañamiento al arpa.

Su estructura, como la de muchos villancicos, es un compromiso entre la ocasión para la que iba destinado, el texto literario y el esquema formal clásico que, a pesar de las muchas variaciones a que fue sometido a través de los años, consistía básicamente, desde la segunda mitad del siglo XVII (1), en introducción, estribillo y coplas. En este caso concreto la organización formal que presenta es la siguiente:

-----  
(1) López Calo, J. Historia de la música española. Tomo III. El siglo XVII. 1988. Pág. 119.

A) Estribillo (cc. 1-73)

a) Introducción (cc. 1-29)

b) Solo (cc. 30-39)

a') Tutti (cc. 39-73)

B) Rezitado (cc. 74-130)

A') Contestación al rezitado (cc. 130-166)

Como se ve, presenta una forma ternaria contrastante A-B-A', donde la sección A, a su vez, se estructura, igualmente, en tres subsecciones. Este esquema ternario no supone que la parte A y A' (ó a y a') sean iguales completamente, pero mantienen unos rasgos comunes que las hacen claramente contrastantes con respecto a B (ó b).

En las secciones y subsecciones impares se da una textura de concertato contrapuntístico de varias voces sobre B.C. (excepto para los compases 25-29), un ámbito tonal dominado por Do M y modulaciones directas por quintas, ritmo ternario o binario y diseños melódicos más contenidos. En la sección B y subsección b, por el contrario, se da una textura de melodía acompañada por el B.C., una menor definición tonal al recorrer diversas tonalidades vecinas a Do M, modulaciones por relativo y segunda, que acentúan su carácter de arioso o de recitado, respectivamente, un ritmo más libre y mayor expansión melódica.



La estructura ternaria A-B-A' se presenta como una organización propuesta-respuesta-conclusión que la acerca, junto con otros elementos que iremos viendo, a la organización de tipo ternario, nacida en el ámbito de la música escénica. Para acentuar el carácter conclusivo de la última sección se la presenta con una dimensión menor y una armonización en alternancia obstinada de los tonos de Do y Sol en su modo mayor.

Ampliando lo dicho sobre los procedimientos empleados en la composición diremos que utiliza un contrapunto libre que alterna la técnica homofónica con la imitativa; las combinaciones de voces e instrumentos empleadas son:

- voz solista sobre B.C. (cc. 25-39, 74-130)
- coro a cuatro sobre B.C. (cc. 1-24)
- voz solista alternando con coro a cuatro sobre B.C. (cc. 40-73)

La escritura de las partes en la realización de enlaces es la clásica en cuanto a quintas, octavas y unísonos, resolución de sensible y conducción de voces. La distancia entre ellas es inferior a una octava excepto entre tenor y bajo. El movimiento empleado es preferentemente el oblicuo (44%), seguido del paralelo (37%). Las notas extrañas que aparecen son fundamentalmente notas de paso (67%) y retardos (13,9%).

El contrapunto empleado se aleja de la escritura en estilo vocal riguroso, acercándose a la de carácter instrumental, propia de la práctica concertada del barroco. Esto se hace patente en las imitaciones no estrictas (Ejemplo 1. cc. 11-16), en la escritura fugada (Ejemplo 2. cc. 66-73) y en la alternancia, concertada, de tenor solista-coro a cuatro (Ejemplo 3. cc. 131-135), donde abundan los pasajes en movimiento paralelo.

Otro elemento característico es la mayor presencia de notas de paso con respecto a los retardos, adorno característico del contrapunto vocal; además, en el recitado se dan, en consonancia con su carácter declamatorio, ornamentos expresivos como floreos (Ej.4. cc. 104-105), anticipaciones (Ej.4. c.110), apoyaturas inferiores y escapadas (Ver Ej. 7. c.120).

También hay que apuntar la presencia mayoritaria de disonancias no preparadas (84%). Con todo esto añadimos un elemento más a lo que decíamos sobre la cercanía al estilo concertado que, en el caso de la música vocal religiosa, es cercanía con respecto a la expresividad dramática de lo escénico; la presencia de un recitado o recitativo así nos lo confirma. En ello podemos ver las influencias del "bel cantismo" italiano, ya abiertamente difundido en España a principios del siglo XVIII a través de, entre otros agentes, los músicos italianizantes de la Capilla Real de Madrid tales como José de Torres o Antonio Literes.

3/4

ve na-ve ga li-ge-ra la

ve na-ve ga li-ge-ra la

ve la ra-ve li-

[15]

ge-ra la dia-fa-na-es-pha-ra cu

3/4

dia-fa-na-es-pha-ra cu que re-ver-

dia-fa-na-es-pha-ra cu que re-ver-

ve-ra la dia-fa-na-es-pha-ra cu

f.

"Que habra" G. 1.

[15] *p*

Dios y no perd-er o-mni-um

Dios y no perd-er o-mni-um

Dios y no perd-er o-mni-um

Dios y no perd-er o-mni-um

Dios y no perd-er o-mni-um

3/4

[16]

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

3/4

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

Dios, si non es, Deus, si non es, Deus, si non es

3/4

"que habra". E. E

The image shows a handwritten musical score for a choir, consisting of two systems of staves. The first system has six staves, and the second system has five staves. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The music is written in a simple, handwritten style.

**System 1:**

- Staff 1: *vi-m la fe de Deo*
- Staff 2: *vi-m la*
- Staff 3: *vi-m la*
- Staff 4: *vi-m la*
- Staff 5: *vi-m la*
- Staff 6: (Bass line)

**System 2:**

- Staff 1: *[155] ...*
- Staff 2: *Deo vi-m*
- Staff 3: *fe de Deo ... vi-m*
- Staff 4: *fe de Deo vi-m*
- Staff 5: *fe de Deo vi-m*
- Staff 6: (Bass line)

"que habra." E. 3.

[100]

lo-res au quel in-gra-to em-pe-ri-men-ta-lis-mo-res car-

[105]

gu-la re de pau pau que's del Ge-lo pa-ra

[110]

de que con des-re-lo por co-mer-le sis lá-gri-mas de-ma-ma más

no pe-rad in-gra-to que leix fa-ma e que le po-re au ma-ca

"qué habré." 5. 9.

Por otro lado, la presencia frecuente de la escritura homofónica nos apunta hacia una clara influencia, en cuanto a la textura, de los principios de la construcción armónica, que se perfeccionaría en esta época, unida al sistema tonal temperado. De todos modos Miciecs intenta cubrir las apariencias de la fidelidad al sistema modal presentándonos en el primero y los tres últimos compases un tono de Sol M, que por el aspecto de la clave podría pasar por un tetrardus auténtico; pero sólo es una ilusión ya que a partir del segundo compás la obra se adentrará en la tonalidad de Do M desde la que modulará continuamente a las tonalidades vecinas de la m, Fa M - re m, Sol M, sol m - Si b M. El ritmo modulatorio es rápido, el procedimiento más empleado es el enarmónico (75%), seguido del diatónico (25%). Serán más las modulaciones reales que las pasajeras (67,5 y 32,4 %). Se abordan fundamentalmente por quintas (tuttis), y por relativo y segundas (solos).

Hay un claro predominio de los acordes perfectos mayores y menores (86%) en estado fundamental, son escasos en 1ª inversión (2,3%). Sólo hay un 14 % de acordes de séptima sobre V y en estado fundamental la mayoría.

Los grados más empleados serán el I (48%) en función de tónica, el V (40%) en función de dominante y el IV (9%) en la de subdominante, junto con las escasas apariciones de VI, III y II. Las secuencias armónicas más empleadas son V-I y IV-V-I. Las

cadencias: V-I, perfectas. Las disonancias más frecuentes son las de séptima; la mayoría están sin preparar (84%). No hay notas alteradas por atracción melódica.

A pesar del recuerdo a la organización modal, todo lo anterior evidencia una clara organización tonal en un estado de desarrollo que podríamos denominar de claro afianzamiento por:

- predominio de acordes perfectos mayores y menores en estado fundamental.
- utilización casi exclusiva de los grados I, V y IV, en secuencias armónicas elementales que no dejan lugar a amplificaciones y en funciones de tónica, dominante y subdominante respectivamente.
- modulaciones reales enarmónicas y por quintas.
- resolución de las disonancias.
- utilización de escalas mayores y menores melódicas.

No se aleja de lo que se venía haciendo por parte de los compositores contemporáneos más representativos del país.

Los diseños temáticos son de mediana dimensión (Ejemplo 5. cc. 1-11, melodía del tiple); su línea melódica se rige por la estructura tonal y la del texto literario. No se puede hablar todavía de temas muy desarrollados, digamos que lo que hay son pequeñas frases, con inicio de una cierta estructuración simétrica y condicionadas por el texto y la tonalidad.



Crescendillo

**System 1:**

- Tenor solista:** yo os lo diré
- Tiple del coro:** Que habrá en esta *gréka-*
- Alto:** Que habrá en esta *gréka-*
- Tenor:** Que habrá en esta *gréka-báca*
- Bajo:** Que habrá en esta *gréka-*
- Acompañamiento:**

**System 2:**

- Tiple del coro:** *gréal*  
 - bái en es - ta na - ve
- Alto:** *gréal*  
 - bái en es - ta na - ve
- Tenor:** *gréal*  
 es - ta na - ve *gréal* ai - ve su -
- Bajo:** *gréal*  
 - bái en es - ta na - ve *gréal* ai - ve su -

[5]

"gré habra". E. 5

[9]

aire suave deun

aire suave deun

va-ve deun sus pi

va-ve deun sus pi

[10]

sus pi ro gra (b)

sus pi ro gra

ro gra

(b) ro gra

b p. f. #.

"Que Tabará". E. S.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five vocal staves and a bass line. The lyrics are: "ve na-ve ga lē ge-ra la". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p.* and *f.*. A circled number (6) is present above the second staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five vocal staves and a bass line. The lyrics are: "ge-ra la dia-fa-naes phe-ra cu dia-fa-naes phe-ra cu que re-ven dia-fa-naes phe-ra cu que re-ven se-ra la dia-fa-naes phe-ra cu". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p.* and *f.*. A circled number (6) is present above the second staff, and a bracketed number [15] is present above the first staff.

En ellas, fundamentalmente en las melodías ternarias, se observa la fusión de la influencia "bel cantista" del barroco medio italiano: su estructura ternaria, su silabismo, la pequeña dimensión, la figuración sencilla de escasos adornos; con los rasgos propios de un estilo más autóctono: sínkopas, hemiolias (2). Los desarrollos se producen por reexposición y desenvolvimiento temático (ver cc. 4-29).

La estructura rítmica está más condicionada por el texto en las secciones declamadas, como el recitado (Ver Ej.4) y en la parte a solo de carácter arioso (cc. 30-39). En las secciones ternarias es un bajo de danza, con su empleo sigue los usos del "bel cantismo" italiano, que puso de moda en toda Europa las arias sobre pies rítmicos de zarabanda o courante.

-----  
(2) Así parece verlo también Bukofzer cuando analiza la música de Hidalgo: "La música de Hidalgo si bien refleja en sus breves arias y en sus flexibles estribillos de recitativo la etapa del barroco medio italiano, posee a pesar de todo un inconfundible sabor español. Sus arias incluyen sencillas variaciones sobre bajos de danza con ritmo de hemiola". La música en la época barroca, Ed. española. Págs, 186-187.

La obra está compuesta para tenor solista y cuatro voces más, cuyos registros son:

- Tenor solista: 
- Tiple coro 2º: 
- Alto coro 2º: 
- Tenor coro 2º: 
- Bajo coro 2º: 

Destacan por su amplitud las voces de tenor solista y tiple; el bajo se mueve en un registro muy agudo para su voz.

En cuanto a los instrumentos, sólo hay la especificación de arpa para la parte de acompañamiento continuo. Su parte es independiente y diferente a las de voz. Por lo que respecta a su papel como bajo continuo hay que destacar que las numeraciones son muy escasas: algunos intervalos de sexta y dos alteraciones de tercera y sexta respectivamente. En algunos momentos de la obra discurre de forma melódica totalmente independiente (Ej. 6. cc. 116-118). En la ausencia de instrumentos melódicos,

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "a-mos co-ten-der-tes ya triun-fan-tes glo-ri-o-sos y pre-sen-tes". Above the second measure of the vocal line, there is a bracketed number "117". The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right hand, and a few notes in the left hand.

"qué habrá": E. G.

diferentes del bajo continuo y concertados con las voces, podemos ver otro de los rasgos tradicionales del barroco español de principios de siglo, por un lado no encajan los instrumentos tradicionales como bajones, chirimías, cornetas, etc, y por otro hay reticencias en el empleo de los violines, más apropiados para estas obras de influencia escénica.

En la obra se pueden observar figuras retóricas musicales que realzan la expresión del texto: suspensiones para indicar el "suspiro" ( Ver Ej. 5. cc. 6-9), "pointés" que simbolizan el triunfo y la gloria (Ej.7. cc. 118 y 119, tenor), escala descendente para representar "corre" (c. 79), salto de octava para representar "saltó" (c. 89), arpeggio sobre Fa M en el solista para "al son de los clarines" (Ej. 7. cc. 124-125), anuncios de victoria mediante escapadas a la 3ª superior (Ej. 7. c. 120-123, tenor) y uso simbólico de tonalidades: la menor para representar las ideas de tristeza, dulzura, Virgen María; Do Mayor para fuerza, victoria y Dios; Sol M para representar al rey Felipe, ya que en la aclamación que se hace en el coro final (cc. 39-73) de Dios y del Rey, se hará mediante la utilización de la tonalidad de Do M, de la que nace por modulación por quinta ascendente la de Sol M, esta sección acaba con esta tonalidad a la vez que el texto dedica a Felipe V la última aclamación.

-a-nos co-ten-der-tes  
 ga líam-pas glo-ri-osa-um y pr-a-gua-ta

[120]  
 na-ve vi-to-ri-osa cae-les-tis con-fer-ens an-ge-los in cae-les-tibus

-ri-vo pa-y mi-ri-ada-um que del cae-lo ha ve-ni-do a

[125]  
 vi-vo de his-ter-ia de no-stra-um con-fer-ens

al-um de cae-les-tibus que in glo-ri-a cae-les-tis

-gra-do de-um-que de-um-que

[130]  
 que li-ber-ans nos om-nes a

segue a 5

"que labora" G. F.



Excepto el uso simbólico de la tonalidad, el resto de los recursos descriptivos se apartan de la esfera de la representación musical de tipo racionalista, de origen renacentista y críptica para la mayoría de los oyentes, y se acercan más a la descripción sensible del nuevo estilo representativo. Alguna de estas figuras barrocas las encontramos en otros autores contemporáneos españoles; Durón emplea suspiros y "pointées", por ejemplo (3); su significado, en algunos casos, es diferente al que le daban los compositores italianos del barroco medio: Cesti en su Oronteia, obra fundamental para el desarrollo del barroco europeo, emplea el "pointé" como expresión de la risa (4); esto nos indica que, posiblemente los compositores españoles pertenecientes al ámbito estilístico del barroco medio tenían un código autóctono de significación musical o, por lo menos, que las influencias no venían sólo de Italia, concretamente la suspensión y los ritmos punteados eran muy característicos del estilo francés y allí se empleaban con el mismo significado que en España (5).

Si el villancico estaba pensado para ser interpretado en la procesión del Corpus, como parece ser por el desarrollo del continuo al arpa, se buscaba la representación ante todos

-----  
(3) López Calo, op.cit. Pág. 173.

(4) Palisca, C. La música del barroco Ed. esp. 1983, pág. 175.

(5) Ver L'Art de toucher le Clavecin., 1717. Couperin, F.

los estamentos sociales, incluido el pueblo que asistía en masa a esta procesión festiva. Público, el pueblo, para el que representar una serie de ideas religiosas y de orden social, escenario constituido por la ciudad misma y los elementos efímeros de la fiesta, argumento dramático; todos los elementos de lo escénico estaban presentes, por lo tanto el lenguaje musical debe recurrir a los ingenios musicales del estilo teatral, aunque sólo fuera por simple adecuación con el resto de los elementos. Además de las fórmulas retóricas, podríamos decir que la organización general de la construcción musical obedece al mismo criterio: por un lado habrá un coro que interroga ("Qué habrá en esta nave"), aclama ("Esso es un prodixio", "Viva la fe de Dios", "Philipo viva"), sirve, en definitiva, de caja de resonancia de la acción; por otro, el solista describirá dicha acción a través del recitativo, el mejor recurso del género operístico para el relato de los acontecimientos. No obstante, el nexa con las formas más solemnes y elevadas de la representación se mantiene en el uso simbólico de la tonalidad y en el tejido imitativo del contrapunto.

- ANTIFONA: "Christus factus est". T. Micieces, [1717].

Se conserva en el archivo de música de la catedral de Salamanca con la referencia E-SAc. 49.24 / N° 2349. En la portada aparece la inscripción: Christus factus est / A 12 (y reducido a / 8) / Miziezes / Año de 1727.

Es evidente que la obra no pudo ser compuesta por Micieces en aquel año ya que había fallecido en 1718. Analizándola detenidamente creemos que esta composición es el resultado de una evolución; primero se escribió a dos coros con acompañamiento general de órgano, más tarde se añadió un tercer coro y un acompañamiento específico para los coros segundo y tercero; el papel de este acompañamiento tiene un sello de agua (1),

-----  
(1) El autor del catálogo de las obras musicales de la catedral de Salamanca, Damáso García Fraile, propone en esta obra la utilización de, además de los rasgos caligráficos, los sellos o marcas de agua del papel para la identificación de las obras musicales. Esta vía, que el profesor García Fraile apuntó de forma pionera en 1979 para la investigación musicológica española, está dando claros resultados como puede verse en el trabajo de LAIRD, Paul Robert. The Villancico Repertory of San Lorenzo el Real del Escorial. Ph. D., University of North Carolina, 1986, sobre cuya metodología de investigación Robert Stevenson ha escrito: "Laird also followed the example of Dámaso García Fraile, who in his 1979 catalogue of the Salamanca Cathedral Music archive gave attention to watermarks (García Fraile showed 17)". (Recent contributions to iberian musical scholarships in the United States, 1990).

En estos papeles del "Christus" aparece la marca que García Fraile identifica en su catálogo como Núm. 778/Sign. 5.21; nosotros la hemos encontrado en otra obra de Micieces de 1717 (E-SAc. 47.54 / N° 2519), mientras que en obras de años anteriores no.

caligrafía y textura muy parecidos al de la obra E.SAc, 45.54/Nº 2519 de 1717, pudiendo pensarse que la obra quedó fijada como de a 12 con acompañamiento por aquella fecha. Probablemente el papel en el que estaban escritos la portada y el acompañamiento general se estropease años después y es muy posible que se escribiera uno nuevo, ya que éste presenta unas diferencias claras con respecto al resto de los papeles: tinta, textura y caligrafía más modernas; todo ello nos lleva a pensar que la fecha de 1727 se colocó en esta nueva portada por error, malinterpretando la original que debió ser de 1717.

El original contiene catorce hojas dobles escritas por varios copistas y borrador de partitura a ocho en dos hojas escritas por ambos lados. Partes: coro 1º (Tp 1º, Tp 2º, A, T), coro 2º (Tp, A, T, B), coro 3º (Tp, A, T, B), acompañamiento general y acompañamiento para coros 2º y 3º.

Su estructura formal viene marcada por el texto latino, de manera que las distintas frases dan lugar a distintos episodios musicales en los que confluyen diversos elementos acordes con la idea argumental. Responde, pues, a las características de la técnica del motete que, asentado en los principios formales y estéticos de la segunda mitad del siglo XVI, evolucionaría, a partir de alrededor de 1630 hasta el nuevo estilo barroco patente en elementos como: policoralidad, acompañamiento continuo, homofonía armónica, uso de la tonalidad y episodios

más independientes (2).

Los episodios que se aprecian en esta obra son, a nuestro entender, los siguientes:

- 1) *Christus factus est pro nobis.* (cc. 1-38)
- 2) *Obediens usque ad mortem.* (cc.38-63)
- 3) *Mortem autem crucis.* (cc.64-98)
- 4) *Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.* (cc.99-132)

Su independencia es evidente. Por un lado hay una división tajante entre ellos: entre 2º y 3º (final 2º: cadencia V-I en Do M, cc. 62-63. Doble barra. Comienzo 3º: I en Do M, c.64); entre 3º y 4º (final 3º: cadencia I-V en re m, cc. 96-98. Doble barra. Comienzo 4º: I en re m, c. 99); entre 1º y 2º, en consonancia con su estilo más riguroso en cuanto al uso del contrapunto y, sobre todo, al ser interpretados sucesivamente en el primer día del triduo sacro, la división es menos evidente pero también notable (final 1º: V-I en Fa M, cc. 37-38; comienzo del 2º: V en Sib M, c. 38). Además de la separación entre ellos hay una utilización diferente de las técnicas de composición y de la tonalidad; así, el episodio 1º (cc. 1- 38) presenta una construcción en imitaciones naturales, directas, que se mueven

-----  
(2) Ver López Calo, Hia. de la música española, siglo XVII. Págs. 85-96. Donde hace un detallado análisis de esta evolución.

en una estructura tonal clara de alternancia de Fa M y Sib M; sin embargo, en el último episodio (cc. 99-132) la construcción será homofónica y habrá un mayor movimiento tonal al utilizar progresiones modulantes en torno a Fa M (cc. 102-108) y modulaciones frecuentes y variadas (cc 117-132; MibM-Fam-SibM-DoM-FaM-SibM-FaM). Esta división está motivada y coincide con la fragmentación en secuencias durante la liturgia del triduo sacro: 1ª secuencia, "Christus factus [...] ad mortem"; 2ª, "Mortem autem crucis".; 3ª, "Propter quod [...]".

En la obra encontramos secciones escritas en un estilo de contrapunto vocal de estilo grave o severo. Las técnicas y combinaciones concretas que podemos encontrar son:

- Imitación a 4 voces en tres coros (cc.1-38), en un coro (cc. 43-49).
- Imitación a 3 voces sobre C.F. en tres coros (cc.47-63).
- Simple a cuatro voces en tres coros (cc. 39-43).

Como puede verse, se distribuyen en los dos primeros episodios. Además de las técnicas concretas podemos encontrar una serie de rasgos característicos de este estilo:

- Distribución del texto silábicamente sobre figuras redondas y blancas, vocalizaciones sobre vocales abiertas en figuración de negras (Ejemplo 1. "Christus factus est pro nobis", Tiple y Alto del coro 1º, cc. 1-9).

Christus factus

Christus factus

Christus factus

Christus factus

Christus factus

Soprano del Coro

Alto del Coro

Tenor del Coro

Acompañamiento general

153

-tus fac - tus est pro

Chris - tus fac - tus est pro

103

Chris - tus fac - tus est pro

no - bis pro no - bis pro

Chris - tus fac - tus est pro

[5]

est pro nobis, pro nobis

-bis Chris- tus fac- tus est

no- bis, Chris- tus fac- tus

no- bis, pro

Chris- tus fac- tus

Chris- tus fac-

(6)

(6)

"Christus factus." E. 3.



[20]

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written below the notes. The score is organized into four measures. The first measure contains the lyrics 'pro no -'. The second measure contains 'no -'. The third measure contains 'Chris -' and 'tus'. The fourth measure contains 'tus' and 'fac -'. There are also some additional markings like 'bis,' and 'bis,' scattered throughout the score.

"Christus factus" Ej. 1.

También, se pueden apreciar (Ver Ej.1. cc. 1-20)

- Abundancia de retardos.
- Negras en figuraciones de notas reales y extrañas: de paso, bordaduras.
- Construcción melódica suavizada y cantabile.
- Disonancias de paso en partes débiles y en negras.
- Organización a cuatro voces: (Tp, Tp, A, T) (Tp, A, T, B).
- Fusión final-inicio de periodos.
- Compensaciones rítmicas entre las partes; figuración típica de blanca con puntillo-negra.

La utilización de estos recursos hace que la obra se entronque, en parte, en el estilo eclesiástico, "gravis" (3) o "antico" (4), que la Iglesia católica sancionaba como el más apropiado para su liturgia (5).

Sin embargo Micieces no era ajeno a las innovaciones aportadas por la práctica del barroco temprano y medio, tales como la policoralidad, el acompañamiento continuo y los más recientes de la tonalidad temperada y, derivado de ella, la construcción homofónica de tipo armónico.

-----  
(3) Bernhard, Ch. Tractatus compositionis. 1650.

(4) Scacchi, M. Breve discorso sopra la musica moderna, 1649.

(5) Bulas papales de 1657, 1678 y 1692. "La Sacra Visita Apostólica, a fin de que la Constitución de la Santidad de N. Señor sobre las músicas tenga totalmente la debida ejecución, con el oráculo en la viva voz de su Santidad dispone y manda que en las músicas concertadas con órgano, que en el futuro se harán

La presencia de elementos de las dos prácticas hace de esta obra aparezca como un ejemplo de la lucha entre los dos estilos. Micieces llega a mezclarlos en párrafos de pequeñas o mayores dimensiones (cc. 64-73, 72-98, 117-132), pero en el propio plan de la antífona podemos intuir la posición del compositor, por aquellos años, en cuanto al uso de la práctica compositiva: comienza utilizando con profusión los recursos del contrapunto imitativo (episodios 1º y 2º), durante el 3º fusiona la técnica imitativa y la homofonía policoral, en el 4º, que es el conclusivo, utilizará la policoralidad durante la primera parte de él pero en la segunda (cc. 118 y ss.), verdadera conclusión de la obra, volverá a mezclar las dos técnicas. Todo ello nos indica que Micieces se asienta en el estilo del contrapunto clásico y a la vez abraza las innovaciones del nuevo estilo, intentando mantenerse en una situación de equilibrio entre los dos mundos, equilibrio aparente pues si tenemos en cuenta que toda la obra se mueve en la tonalidad moderna y uso

-----  
(cont) en las iglesias y oratorios de Roma mientras se celebran los divinos oficios o está expuesto el Santísimo Sacramento, se observen puntualmente las cosas siguientes:

Primero, que el estilo de las músicas a observarse en las misas, salmos, antífonas, motetes, himnos, cánticos, etc, como de las sinfonías, sea eclesiástico, grave y devoto.

(Editto sopra le musiche de 1665, de la Sacra Visita Apostólica, en ejecución de la bula de 1657 del Papa Alejandro VII.) (Citado por Bianconi, L. en Storia della musica: Il Seicento. Ed esp, 1986. Pág. 103.)

de B.C., la posición de Micieces en realidad, en esos años, es de mayor cercanía a los tratamientos barrocos.

En cuanto al uso de la tonalidad, no se aprecian diferencias significativas con respecto al villancico. Emplea el tono de Fa M, su relativo re m, sus vecinos (Do M, Sib M, re m), así como Mib M y Lab M - fa m; las modulaciones, frecuentes, se hacen fundamentalmente por enarmonía (86 %), y diatónicamente (14 %). La mayoría serán reales (75 %), abordándose por quintas casi siempre. El uso de los grados se hace con las funciones típicas de la tonalidad: I-tónica, V-dominante, IV,VI,III,II-subdominante; la utilización de los mismos es: I (39 %), V (37 %), IV (16 %), resto (8 %), en secuencias V-I, IV-V-I y algunas VI-IV-V-I y con cadencias finales V-I imperfectas. Se emplean acordes perfectos mayores y menores (82 %) en estado fundamental y también en 1ª inversión (8 %), hay también acordes de 7ª de dominante en fundamental y sobre V grado. Hay progresiones modulantes: por sexta descendente (cc. 44-57) y por 5ª descendente (cc. 64-67) y ascendente (cc. 105-108), las hay también no modulantes (cc. 39-44). Las disonancias más empleadas serán las de 7ª, que en su mayoría no están preparadas (80 %), siendo este también un indicador de modernidad. Las notas alteradas son prácticamente inapreciables y las extrañas son de paso (50 %) y retardos (50 %), no habrá sin embargo las que provienen de la música escénica e instrumental: apoyaturas, aspiraciones, suspensiones, trinos, etc.

En cuanto a las estructuras melódica y rítmica hay que decir que nacen condicionadas por la técnica compositiva empleada. Por un lado habrá melodías típicas del contrapunto clásico: regidas por la estructura del texto, silábicas y en valores largos de redonda o blanca, con ornamentación en negras sobre vocales abiertas, breves y asimétricas, cantables, independientes entre sí, construidas sin embargo en función de la tonalidad (Ver Ej.1. "Christus factus est", tiple y alto de coro 1º, cc. 1-9). Habrá otras de factura más acorde con la organización homofónica: menos influenciadas por el texto, silábicas pero utilizando valores más cortos (blancas y negras), vocalizaciones sobre valores de blanca y negra mezclados, más breves y simétricas que las anteriores, construidas en función de la tonalidad y del pulso rítmico-armónico, lo que les lleva a adoptar síncopas y a colocar las blancas en parte débil y las negras en fuerte, al contrario que en las del contrapunto; serán más interdependientes unas de otras. (Ej.2. "Propter quod et Deus exaltavit illum", coro 1º, cc. 99-102).

En el ritmo se observa una mayor dependencia de la acentuación del texto en las partes escritas bajo la influencia del contrapunto, mientras que en las partes en homofonía hay una pulsación de carácter gestual o instrumental (Ejemplos anteriores). Las fórmulas son en ambos casos binarias, téticas, acéfalas y conclusivas.

Handwritten musical score for "Christus factus". The score consists of 13 staves. The first two staves are vocal lines with lyrics: "prop-ter quod, prop-ter". The remaining staves are instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. A tempo marking of 100 is present at the top. The lyrics "prop-ter quod, prop-ter" are repeated across the vocal staves.

Ejemplo 2. "Christus factus."

(105)

quod et De - - us, ex - al - ta - vit i - llum,

quod et De - - us, ex - al - ta - vit i - llum,

quod et De - - us, ex - al - ta - vit i - llum,

quod et De - - us, ex - al - ta - vit i - llum,

ppp-ter

ppp-ter

ppp-ter

ppp-ter

ex - al - ta - vit i -

ex - al - ta - vit i -

ex - al - ta - vit i -

ex - al - ta - vit i -


63

"Christus factus." E. r.

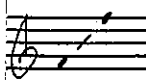
El desarrollo de los temas se hace fundamentalmente por reexposición imitativa, en las partes de contrapunto, y por desenvolvimiento temático, en las homofónicas.

Los registros empleados en las voces son:

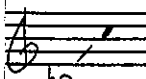
- Coro 1º: tiple 1º:




tiple 2º:



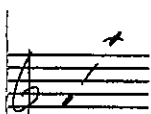
alto:



tenor:




- Coro 2º: tiple:




---

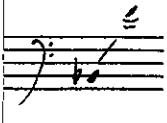
alto:



tenor:




bajo:

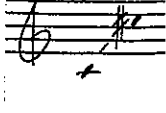




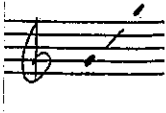
- Coro 3º: tiple:




alto:



tenor:



bajo:



No hay indicaciones de instrumentos. Sólo de acompañamiento general, para el coro 1º, y para coro 2º y 3º. En estas partes sólo se señalan seis intervalos de 6ª y algunas alteraciones de tercera y sexta.

Habrán elementos musicales descriptivos para realzar las ideas y los afectos del texto, es decir, cumpliendo con las necesidades expresivas antiguas y modernas, y por lo tanto utilizando, otra vez, las dos prácticas compositivas. Veamos algunos ejemplos:

- "Christus factus est pro nobis". Es la idea central de la antifona, del momento litúrgico en el que se interpreta y de la fe católica. Fundamento y misterio a la vez. Para ello el compositor empleará el estilo más solemne y culto del contrapunto imitativo.

- Habrá una transposición del significado de los modos a los tonos modernos. Fa M, adquirirá las características del modo lidio que representa "el Planeta Júpiter, que está en el quinto Cielo" (6). El dios Júpiter romano nacido de Saturno y Rea, podría ser transferido en la representación católica a Jesucristo, como Dios nacido. Su naturaleza divina podría estar representada por el tono de Fa M que es el que domina la obra de principio a fin. Si b M representaría la naturaleza humana de Jesús; Micieces lo introduce modulando desde Fa M, generado por la introducción de un accidental (mib, c.4, sobre fac[tus]). La presencia de la naturaleza humana y divina de Cristo está presente en el continuo juego Fa M - Si b M del episodio "Christus factus est". El Dios padre, como generador de la armonía universal, será representado por Do M, tono central que por diversos accidentales genera al resto, además, la modulación de Fa M a Do M en "obediens usque ad mortem" (cc.54-60) expresa la idea de obediencia y dependencia de Cristo de una instancia superior.

- La idea de la muerte como descenso desde la luz divina a los abismos de la oscuridad, estará representada por las progresiones por quintas descendentes, apoyadas por el descenso en los registros corales (Mortem, cc. 64-67, DoM-FaM-SibM-MibM-LabM).

-----  
(6) Nasarre, Escuela música. 1ª Parte, pág. 78.

Hasta aquí la representación intelectual de ideas mediante técnicas cuyo origen podemos rastrear en los planteamientos racionalistas de los compositores de la primera práctica renacentista. La escritura homofónica, hija de la experimentación barroca por encontrar una representación sensitiva de las cosas, utilizará recursos menos mediatizados por lo simbólico, más directos y efectistas:

- "Mortem" (cc.:86-90) Exclamación dramática al emplear valores largos, envolvente por la coralidad, cierta por la afirmación cadencial V-I.

- "Propter quod et Deus exaltavit illum" (cc. 100-118) y "super omne nomen" (cc. 127-132). La exaltación de Cristo es representada por un mayor movimiento rítmico y armónico, silabismo en valores breves (negras) y vocalización jubilosa sobre el Deus, el juego policoral en alternancias de corta dimensión acentúan el efecto de celebración gozosa.

Las dos formas de representación musical intentan de nuevo un equilibrio con la inserción, entre los dos párrafos anteriores, de "super omne nomen" (cc.118-126) en estilo contrapuntístico imitativo, representando así el carácter misterioso y sagrado de la exaltación; una vez presentado es coreado en una forma más directa (cc. 127-132).

- SALMO: Beatus vir. A. Yanguas, 1722.

Se conserva en el archivo de música de la catedral de Salamanca con la referencia E - SAc 71.10 / N° 3046. En la portada aparece la inscripción: Beatus vir a 8 / Dn. Antt° yanguas / Anno D, MDCCXXII /. El original consta de doce hojas dobles y dos sencillas, de tamaño folio, apaisadas y dobladas, escritas por un lado y por un mismo copista. Partes: tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor de coro 1º, tiple, alto, tenor y bajo de coro 2º, violín 1º, violín 2º, oboe, arpa y violón en un mismo papel, y órgano.

Su estructura es episódica, coincidiendo con los nueve versículos de que está compuesto el texto del salmo y el gloria final:

- Episodio 1º ("Beatus vir") (cc. 1-8)
- Episodio 2º ("Potens in terra") (cc. 9-17)
- Episodio 3º ("Gloria et divitiae") (cc. 18-35)
- Episodio 4º ("Exortum est") (cc. 36-46)
- Episodio 5º ("Jucundus homo") (cc. 46-59)
- Episodio 6º ("In memoria aeterna") (cc. 60-74)
- Episodio 7º ("Paratum cor eius") (cc. 74-92)
- Episodio 8º ("Dispersit") (cc. 92-116)
- Episodio 9º ("Peccator videbit") (cc. 116-146).
- Episodio 10º ("Gloria") (cc. 147-183)

Los distintos episodios adquieren independencia unos de otros pues todos, excepto el "Gloria", comienzan en la tonalidad de Sib M en acorde de subdominante, y desde allí modularán a tonalidades vecinas adquiriendo cada uno una curva tonal diferente, acabando en la cadencia V-I; las combinaciones que cada uno hace en el empleo de texturas será distinta también.

Analizando el empleo que, en sentido más general, hace de este último aspecto hay que decir que es la construcción homofónica la que domina; los pasajes imitativos que utiliza son de carácter libre y con influencia del estilo instrumental, como demuestra la frecuencia de la estructura sujeto-contrasujeto-respuesta-contrasujeto, típico de la escritura fugada (Ejemplo 1. cc. 15-17, coro 2º). Sólo encontramos una muestra del contrapunto cercano a la tradición clásica en las imitaciones sobre C.F (Coro 1º) en los compases 147-151 (Ejemplo 2). La presencia predominante de homofonía, con algunos pasajes imitativos y la policoralidad, hacen de este salmo heredero de los salmos polifónicos españoles del siglo XVII, pues esas eran sus principales características (1), encontrándose en un estadio evolutivo que podíamos calificar de barroco medio. La utilización de voces e instrumentos sobre B.C, en una

-----  
(1) López calo, op. cit. Pág. 104.

15

Handwritten musical score for "Beatus Vir" by J. S. Bach. The score consists of 14 staves. The first five staves are vocal parts with lyrics: "- to - rum", "ve - re - di - ce - tur", and "glo - ri - a". The remaining nine staves are instrumental parts, including a cello/bass line and a keyboard line with figured bass notation. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

"Beatus Vir" E. 1.

A handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, in G major and 4/4 time. The score consists of 12 staves. The lyrics are: "Gloria in excelsis deo". The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations like "(4)" and "a". The score is divided into four measures by vertical bar lines.

"Beatus vir" Ej. 2

Handwritten musical score for the piece "Beatus vir". The score consists of 14 staves. The first five staves contain vocal lines with lyrics: "pa - tri", "tri", "- tri", "- tri", and "- a pa - tri". The sixth staff contains the lyrics "et fi - li - o". The seventh and eighth staves contain "et fi - li - o" and "tri et di - li - o" respectively. The remaining staves contain instrumental accompaniment, including a piano part with chords and a bass line. The music is written in a single system with four measures per staff.

"Beatus vir." G. e.



composición tonal regida por la construcción armónica, le dan una configuración de concertato, de medianas dimensiones en este caso.

Con respecto a la realización hay que decir que predomina el movimiento oblicuo (47,7 %) y las prescripciones clásicas en cuanto a quintas, octavas, unísonos, movimiento de voces y resolución de la sensible. Sólo destacar que la distancia entre voces es amplia, llegando hasta una 12va (Bajo y Tenor del coro 2º), lo que le da una sonoridad abierta y clara. En cuanto a notas extrañas hay un descenso importante de retardos (11,6 %), por su alejamiento del contrapunto clásico, y un incremento de notas de paso (71,6 %), con presencia importante de apoyaturas superiores e inferiores (8,2 %) y bordaduras (8,3 %).

La obra está escrita en Sib M, modulando con frecuencia a los tonos vecinos de sol m, FAM - re m, Mib M y a Sol M. La forma de modular seguirá siendo la enarmónica (86,3 %), real (72 %) y por quinta (46 %), aunque hay una presencia importante de las realizadas al relativo (34 %), de segunda o melódicas (12 %) y de tercera o modales (8 %). Hay también varias progresiones (cc. 76-78, 103-105, 108-110). El empleo de los grados sigue siendo con las funciones tonales básicas: I - tónica, V, VII - dominante, IV, VI, II, III - subdominante, con frecuencias de I (36,93 %), V (19,81 %), IV (18,01 %), VI (8,1 %), II (8,1 %), VII (8,1 %) y III (0,9 %); en secuencias V-I (21,3 %), IV-I

(24,3 %), IV-VII-I (13,5 %), II-V-I (8,1 %), VI-IV-I (5,4 %) y VI-V-I (2,7 %); las cadencias finales serán V-I, perfectas e imperfectas; las internas V-I y IV-I, con predominio de las imperfectas. Los acordes que emplea siguen siendo la mayoría perfectos mayores y menores (72,9 %) en fundamental (67,67 %) y 1ª inversión (29,9 %), apareciendo algunos en 2ª (3 %); los acordes de séptima (10,81 %), además de sobre el V grado (75 %) se formarán sobre II (16,6 %) y VII (8,3 %); habrá también algunos acordes de quinta disminuida sobre II (2,7 %) y VII (13,5 %). Las disonancias que aparecen serán de séptima, la mayoría no preparadas (52,6 %), aunque, en consonancia con su carácter litúrgico y en latín, sigue habiendo un número importante de disonancias preparadas (47,3 %).

Si comparamos esta obra con el villancico del mismo autor ("Ay de mí", de 1722), podemos afirmar que en este Salmo se da un ensanchamiento del concepto de tonalidad por:

- presencia importante de modulaciones no sujetas al ciclo de quintas, y de progresiones modulantes.
- incremento del uso de los grados tonales secundarios: II, VI, III y VII.
- ampliación de los tipos y longitud de las secuencias de acordes.
- acordes de quinta disminuida y de séptima sobre II y VII.

Estas mismas diferencias se observan con respecto al "Christus factus" de Micieces (1717), apreciándose además en Yanguas:

- Aumento de disonancias sin preparar.
- Disminución de retardos y presencia de apoyaturas y bordaduras.

Que lo alejan del estilo de Micieces en cuanto al tratamiento de las obras sobre texto en latín, acercándolo más al estilo del barroco medio.

Los diseños melódicos en general son breves, simétricos y contruidos en función de la estructura armónica y rítmica (Ejemplo 3. cc. 1-4, Tiple 1ª, Coro 1ª, "Beatus vir qui timet Dominum"), silábicos principalmente, aunque también aparecen algunos pasajes de coloratura (Ej.4.: cc. 76-78, Tenor coro 1ª, "e--ius spera--re in Do--mino"). En las secciones imitativas las melodías presentan una apariencia más acorde con las líneas del contrapunto: mayor dependencia del texto, menor simetría, más individualidad, silábicas, en valores más largos y con vocalizaciones (Ver Ej.1. cc.15-17, Tiple y Alto coro 2ª, "Venedice--tur"). Los desarrollos se hacen fundamentalmente por imitación.

La estructura rítmica es de tipo verbal pero limitada por el pulso rítmico-ármónico. Hay un giro único, las fórmulas son binarias.

Handwritten musical score for "Beatus vir". The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the vocal parts and the beginning of the instrumental parts. The second system continues the vocal parts and the instrumental parts.

**Vocal Parts:**

- Triplo 1.º de 1.º Coro:** Be - a - tus vir *grc*
- Triplo 2.º de 1.º Coro:** Be - a - tus vir
- Alto de 1.º Coro:** Be - a - tus vir *grc*
- Tenore de 1.º Coro:** Be - a - tus vir
- Triplo de 2.º Coro:** Be - a - tus vir
- Alto de 2.º Coro:** Be - a - tus vir
- Tenore de 2.º Coro:** Be - a - tus vir
- Bajo de 2.º Coro:** Be - a - tus vir

**Instrumental Parts:**

- Violon 1.º:** beatus vir
- Violon 2.º:** beatus vir
- Oboe:** beatus vir
- Violon 3.º:** beatus vir
- Organo:** beatus vir

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal staves.

ti-met Do mi-num vo-let

gri-ti-met Do mi-num

ti-met Do mi-num

gri-ti-met Do mi-num

in man-da-tis e-ius

in man-da-tis e-ius

in man-da-tis e-ius

in man-da-tis e-ius

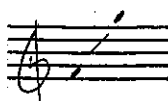
6 5


"Beatus vir" Op. 3

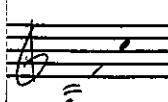
Handwritten musical score for a choir, titled "Beatus vir." Op. 4. The score is written on ten staves. The first four staves contain vocal parts with lyrics: "-ra - tum cor e - ius spe - ra - re in do - mi -". The lyrics are written in a stylized, handwritten font. The first staff has a tempo marking "♩ = 55". The music is in a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The fifth staff is empty. The sixth staff has a large 'C' written to its left. The seventh and eighth staves contain some musical notation, including a treble clef and a common time signature. The ninth and tenth staves contain more musical notation, including a bass clef and a common time signature. The score is enclosed in a rectangular border.

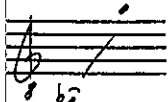
"Beatus vir." Op. 4.

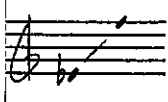
Distribución de voces y registros:

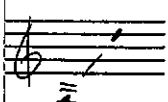
- Coro 1º: Tiple 1º: 

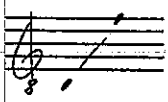
Tiple 2º: 

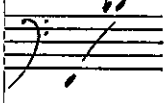
Alto: 

Tenor: 

- Coro 2º: Tiple 

Alto 

Tenor 

Bajo 

Hay una presencia importante de instrumentos. Organo, arpa y violón para la realización del continuo, que sigue numerando de forma escasa, en este caso sólo tres intervalos de sexta y un paso 6-5; su línea melódica, aunque independiente, se integra en el conjunto que completan los dos violines y oboe, formando un

coro instrumental de apoyo a los dos vocales; el papel de las melodías instrumentales, a pesar de su independencia y comparado con el de las voces, es pobre, limitándose a un acompañamiento en forma de complemento armónico y a base de figuraciones con predominio de corcheas (Ver Ej.3. cc. 1-3).

La existencia de este conjunto, típico de la música litúrgica de la primera mitad del siglo XVIII, sitúa a esta obra en un estadio evolutivo posterior en comparación con el "Christus" de Miciences; en la de 1717, la organización policoral y homofónica estaba muy cerca de la "primera práctica", de lo que Scacchi clasificaba como el estilo propio de las misas, motetes y composiciones similares para cuatro a ocho voces con órgano (2); en el Salmo de Yanguas, la policoralidad aparece como la entendía Scacchi para el estilo "in concerto", práctica totalmente barroca en la que se daban cita, y así puede constatarse en ésta, los descubrimientos del barroco inicial y medio tanto del ámbito escénico profano como del oratorio y la música litúrgica.

-----  
(2) 1684, carta al compositor Cristoph Werner. Citado por Palisca, op. cit. Pág. 81.



- VILLANCICO: Ay de mí. A. Yanguas, 1722.

Es un villancico al Santísimo Sacramento conservado en el archivo de la catedral de Salamanca bajo la signatura E-Sac 74.14 / N° 3345. En la portada aparece la descripción siguiente: Billancico A Quatro / Al SSmo Ay de mí / DEL Mro Dn. Anttº Yangs. / Año D 1722 /. El original contiene cinco hojas dobles, dobladas, escritas por ambos lados, manuscritas. Partes: tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º y acompañamiento continuo.

Su estructura es la típica de estribillo (A) y coplas (B). El estribillo a su vez se organiza de la siguiente manera:

- Estribillo (A) (cc. 1-85):
  - a) (cc. 1-46).
  - b) (cc. 46-72).
  - a')(cc. 72-85).

Se aprecia en el estribillo una incipiente forma ternaria tipo "da capo" ya que los cinco primeros compases de a, que tienen auténtico carácter introductorio (Ejemplo 1. cc. 1-5), se repiten en el comienzo de a' (cc.72-76), reclamando la atención del oyente que, a lo largo de las secciones a y b ha asistido a continuas exposiciones y reexposiciones del tema principal (Ejemplo 2) en un recorrido por el tono de la obra (Sib M) y sus vecinos; además la sección a', después de repetir la introducción hace una última exposición-reexposición del tema en

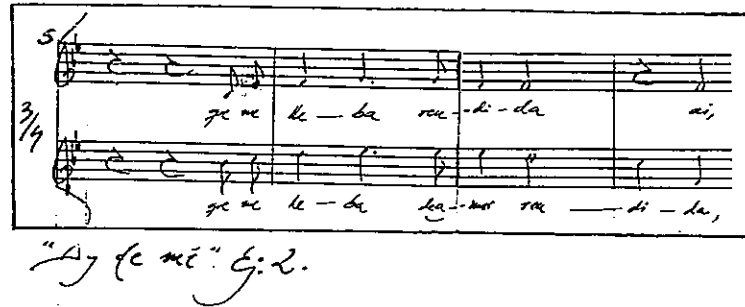
Estribillo

Handwritten musical score for the chorus "Estribillo". It consists of five staves. The first four staves are for vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor 1 (Tenor 1), and Tenor 2 (Tenor 2). The fifth staff is for Acapella. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics for the vocal parts are: Soprano: "Ag de mi"; Alto: "Ag, ni de mi"; Tenor 1: "Ag, ag de mi"; Tenor 2: "Ag, ni de". The Acapella part has a few notes without lyrics. The score is divided into two measures by a double bar line.

Handwritten musical score for the chorus "Estribillo" with lyrics. It consists of five staves. The first four staves are for vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor 1 (Tenor 1), and Tenor 2 (Tenor 2). The fifth staff is for Acapella. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: Soprano: "de mi, ni de mi, ni de mi"; Alto: "ni de mi, ge ne le - da ra"; Tenor 1: "de mi, ge ne le - da ra"; Tenor 2: "de mi, ni de mi, ni de mi". The Acapella part has a few notes without lyrics. The score is divided into two measures by a double bar line.

"Ag de mi". G.J.

Sib M, que asegura el carácter conclusivo típico de la estructura ternaria.



Volvemos a encontrarnos, igual que en el villancico "Qué habrá en esta nave" de Micieces, con la estructura ternaria "da capo", que recuerda la forma del aria, acercándose también esta obra de Yanguas a los usos del barroco medio en el ámbito de la música escénica.

Las coplas, contrariamente, presentan una organización binaria, contrastante con la del estribillo:

- Coplas (B) (cc. 86-112):
  - c) (cc. 86-94).
  - d) (cc. 95-112).

En la textura de la obra hay un alejamiento de los procedimientos del contrapunto clásico, a pesar del recuerdo del mismo en el uso de los procedimientos imitativos. En estas imitaciones se presenta el tema en dos voces que discurren

simultáneamente a intervalo de tercera, el consecuente, a la quinta también, en otras dos voces en terceras paralelas; son imitaciones naturales, directas y de carácter libre (Ejemplo 3. cc. 5-14), como también lo son el relleno del juego antecedente-consecuente y las codas que marcan el final de las secciones a-b-a'. Así está realizado el estribillo y los cinco primeros y trece últimos compases de las coplas.

No obstante, el juego imitativo está construido teniendo en cuenta las técnicas del contrapunto libre, que a su vez se sustenta en las leyes de la tonalidad y de la armonía. Esto mismo hace que, a pesar de lo anterior, sea la textura homofónica la que predomine; es clara en el estribillo: introducción de la primera sección (Ver Ej.1. cc. 1-5), construcciones en 3as. paralelas en temas y sus reexposiciones (Ver Ej.3), codas de final de sección (cc. 40-42, 68-71, 80-85); también está presente en las coplas: 3as. en el juego imitativo, y a cuatro voces cerca del final de las mismas (Ver Ej. 4. cc. 95-100). Podríamos decir que por su construcción en función de la tonalidad moderna, el uso de las técnicas de la armonía, bien en texturas homofónicas o en juego imitativo libre, y la existencia de acompañamiento continuo, entre otras, la configuración de esta pieza es la de un concertato de cuatro voces sobre B.C.

3/4 5

de mi, ty, ai de mi, ge ne ke - ba ra de mi, ge ne ke - ba ra de mi, ai a

3/4 10

de mi ge ne ke - ba ra ra - di - da, - di - da ai, ai de - mi ra - di - da, ai de - i de mi ge ne ke - ba ra ra - mi ra -

3/4 (4)

ty, ty de mi ge ne mi ge ne ke - ba ra ra - di - da ai, mi ge ne ke - ba ra ra - mi ra - di - da, ai - di - da ai - de mi ai ge ne

"Aly de mi". E. 3

75

3/4

8

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

"Ay de mi". E. G.

Las realizaciones en cuanto al movimiento de las voces es de predominio del movimiento contrario (40 %) y oblicuo (40 %), la distancia entre ellas es menor de una octava, lo que le da una sonoridad muy concentrada, no hay cruces y la realización es la clásica en cuanto a quintas, octavas y unísonos, preferible la inmovilidad de voces o movimiento conjunto y resolución regular de la sensible. En cuanto a las notas extrañas hay que destacar la ostensible disminución de retardos (25,9 %), el aumento de notas de paso (59,25 %) y la presencia de bordaduras (7,4 %) y apoyaturas (7,4 %); esto nos indica también el alejamiento del contrapunto clásico (disminución de retardos) y el mayor acercamiento a las técnicas del concertato para voces en el ámbito de la tonalidad (paso, apoyaturas, bordaduras).

Si analizamos el uso que hace de la tonalidad hay que decir que, aunque en el original las alteraciones aparecen señaladas todavía de forma arcaica, la obra está en Sib M y modula desde ese tono a los vecinos sol m, Fa M - rem, Mib M - do m, Do M. Los procedimientos modulatorios son enarmónico, fundamentalmente, (96 %) y diatónico (4 %), las modulaciones serán reales (85 %) y pasajeras, en menor medida (15 %); las distancias recorridas para modular serán mayoritariamente de quinta (87,5 %), aunque también hay por relativo (6, 25 %) y segunda (6, 25 %); hay en el estribillo cuatro progresiones modulantes por quinta ascendente.

El uso afianzado de la tonalidad sigue constatándose en la presencia de las funciones de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV, VI, II) en secuencias V-I (42 %), IV-V-I (33 %), II-V-I (14 %) y cadencias V-I, imperfectas, en finales e internas. La frecuencia en el empleo de los grados tonales es I (36 %), V (39 %), IV (10 %), VI (4 %) y II (2 %). Los acordes perfectos mayores y menores siguen predominando (78,66 %), y, entre ellos, los presentados en estado fundamental (82 %), hay en 1ª inversión (17 %) y comienzan a aparecer en 2ª (1 %); habrá también acordes de 7ª natural (21, 3%), principalmente sobre V en estado fundamental (76 %) y 1ª inversión (14 %). Las disonancias empleadas siguen siendo las de séptima, abundan más las que no están preparadas (60 %).

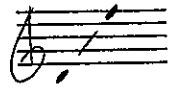
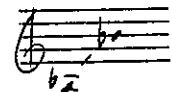
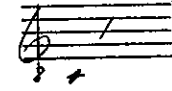

Los diseños melódicos de la obra se alejan también de las configuraciones típicas del contrapunto vocal (ver comentario del "Christus factus" de Micieces) y se acercan más a formas relacionadas con la tonalidad, la armonía y el estilo concertante; diseños breves de seis u ocho compases, simétricos, con organización sujeto-respuesta y generados por el ritmo y la tonalidad (Ver Ej.2. cc. 5-8; tenor 1º: sujeto. Tenor 2º: respuesta ). Son melodías claras, sin adornos, de distribución silábica con respecto al texto, pudiéndose repetir aquí lo que dijimos a propósito del villancico de Micieces: el influjo del "bel cantismo" italiano, presente en el uso del metro ternario,



silabismo, escasa ornamentación y melodías breves y cantábiles, junto con la existencia de rasgos de marcado carácter hispano, como lo son las síncopas y hemiolias (Ver Ej.4).

En los diseños rítmicos se observa un proceso similar al ser generados, también aquí, por esquemas de danza más que por el texto, presentando una pulsación única en todas las partes. Las fórmulas son ternarias con ictus inicial de predominio tético o anacrúsico, y final conclusivo principalmente.

Las tesituras empleadas en las voces son:

- Tiple:	
- Alto:	
- Tenor:	
- Bajo:	

No se especifican instrumentos, sólo la indicación "acompañamiento" en la parte del continuo; sobre éste hay que decir que su parte, en consonancia con el carácter concertato de la obra, es independiente de las partes vocales; se sigue

numerando escasamente: tres alteraciones, una 6ª, una 5ª y una 2ª inversión de séptima. Volvemos a encontrarnos con la ausencia de instrumentos, distintos del continuo, en concertato con las voces, remitiéndonos a lo que a este respecto decíamos en el villancico de Micieces.

En cuanto a la retórica musical, podemos encontrar elementos como la representación que hace de "es al Cielo su partida" en la que utiliza una especie de fugato vocal para apoyar la idea de ascensión del alma, y la utilización de suspensiones para expresar los suspiros (Ver Ej.1. cc. 1-2), tal y como las encontramos en Micieces y Durón y en muchos "airs" del barroco medio francés (1)

-----  
(1) "A L'égard de la suspension! elle n'est gueres usitée que dans les morceaux tendres, et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute". (F. Couperin. L'ART de toucher Le Clavecin. París, 1717. Ed. Breitkopf, pág.15).

Seguidamente damos el texto del villancico:

Ay de mí que me lleva de amor rendida  
déjame dueño mío, déjame vida.

Coplas:

Quando la esfera de niebe  
que oculta deidad Divina  
a buscar el alma corre  
es al Cielo su partida.

Si llega a comerle amante  
de aquel bocado icontrita  
aunque bida da al comerle  
por comerle se moría

Quietud le causa y consuelo  
dándole felices dichas  
pero no el dolor le falta  
pues siempre por él gemía

De los afectos se paga  
que nacen del alma misma  
y por darle gusto al alma  
en quanto alienta suspira.

A continuación, aceptando una sugerencia del director de este trabajo, Dr.García Fraile, quisimos hacer, como experiencia de procedimiento analítico interdisciplinar, un estudio comparativo de los recursos empleados en la construcción musical y literaria de esta obra.

La confrontación requería un análisis previo y detallado de ambos lenguajes. Para el del texto literario quisimos contar con la colaboración de un especialista; por ello, invitamos al profesor Dr. Ignacio Coca Tamame, de la Universidad de Salamanca, quien aceptó amablemente la propuesta, remitiéndonos los resultados de su estudio, los cuales reproducimos seguidamente y de forma literal como primicia de una publicación que pronto verá la luz editorial. Este es el texto del Dr. Ignacio Coca, al que agradecemos profundamente su colaboración:

## COMENTARIO DEL VILLANCICO: ¡AY DE MI!

Soy consciente de que, en virtud de lo que se me ha insinuado, no se pretende en este artículo un comentario exhaustivo, ni siquiera un comentario lingüístico, en sentido estricto, del presente texto literario. El único objetivo que nos planteamos es el de intentar parangonar la creación musical con el soporte lingüístico literario del villancico. En realidad, nos encontramos ante dos tipos de lenguaje cuya conjunción, en el marco histórico-religioso de la Fiesta del Corpus (s. XVIII), adquiere significativos caracteres didáctico-moralizantes. La armonización entre música y lengua, entre lengua y música consigue grabar inequívocamente en el pueblo el mensaje religioso que, con motivo tan señalado como el presente, no es otro sino exaltar la Eucaristía en cuanto imán que ejerce una irresistible atracción sobre el alma. Ésta, enamorada y rendida busca sosiego en la Comunión pero no sólo no consigue mitigar su sentimiento sino que lo acrecienta situándose en un estado de <permanente amante insatisfecho>.

Según nuestro propósito, no intentaremos un comentario riguroso desde ningún presupuesto crítico metodológico concreto; por ello, en nuestro acercamiento a este texto literario, seremos deudores tanto de Castagmino, de Aguilar e Silva como de

Trabant y de M<sup>a</sup> del Carmen Boves; igualmente seguiremos, aunque sea en líneas muy generales, el pensamiento de Lázaro Carreter, de López-Casanova, de Flydal, del Grupo de Lieja...

Unos y otros insisten en los siguientes puntos de confluencia:

a) Estructura formal interior: forma de expresión, sintaxis...

b) Contenido interior: forma del contenido estético, semántica, análisis temático...

c) Relación del texto con lo exterior: sustancia del contenido estético -interpretación- o pragmática.

Suele ser también común la coincidencia en diferenciar en el análisis del lenguaje literario la existencia de un plano de la expresión y de un plano del contenido.

Desde estos presupuestos generales y, sin intentar trasvasar el objetivo formulado, ceñiremos el comentario de este villancico a una exposición en la que se entrecruzan plano de expresión estética y plano del contenido, con exigencias de mutua reciprocidad explicativa, inserta en un tiempo concreto que determina históricamente la adscripción del poema a un movimiento literario postbarroco. Por tanto, abordaremos un análisis de lo que Trabant denomina la forma de expresión

estética; analizaremos los <instrumentos del artista>, según Flydal e interpretaremos las figuras estilísticas utilizadas.

Algo que, desde el principio, tenemos claro es que, como confirma J. D. Caparrós, no hay "normas para valorar en un texto aislado ni su expresividad ni su grado de belleza, ni su significación histórica. Esto dependerá de un contexto más amplio que afecta al lector lo mismo que a la obra" (1).

El villancico comienza con un estribillo que se constituye semánticamente en la síntesis perfecta de todo el poema: Amor incontrolado/tímido rechazo/ conciencia de la situación. Aparece el alma incapaz de autocontrolar su sentimiento amoroso; la aliteración de sonidos nasales ratifica sinestésicamente la magnitud y a la vez la fluidez natural de tal sentimiento.

Consciente, el alma de este estado, profiere un grito apasionado de dolor: Ay de mí. Es el sabor agridulce del estado amoroso que se manifiesta con dos tipos graduales de optación. En el juego amoroso no se sabría distinguir si ambos corresponden a un deseo vehemente o más bien a una deprecación pues la insistencia: déjame/déjame, queda mitigada por : dueño mío/vida, como si de una litotes se tratase.

-----

(1) Domínguez Caparrós, J.: Introducción al comentario de textos, Servicio de Publicaciones del M.E.C., Madrid, 1977.

Todo el poema se inscribe en el ámbito de este juego de contrarios: Ay de mí-déjame-dejame/de amor rendida-dueño mío-vida. Así, el primer componente informa las estrofas segunda, tercera y cuarta; mientras el segundo se plasma metafórica, plástica e íntegramente en la primera. Así, pues, comienza el villancico con una exclamación, figura patética por medio de la cual el alma manifiesta emocionalmente el júbilo, la alegría y, a la vez, el frenesí y la angustia de sentirse atraída irresistiblemente por su dueño. En efecto, los vocativos: dueño mío y vida contrastados con la repetición antitética: déjame, déjame..., se constituyen en el foco cuasimístico y paradójico de una especie de juego amoroso entre el alma y el Santísimo Sacramento. El grito desgarrado: Ay de mí personaliza y ubica el amor en un alma concreta para sugerir verosimilitud y realismo; se observa en la pronominalización de primera persona (mí, me) y en el posesivo (mío). Pero a la vez se metonimiza el sujeto pasivo-activo del amor.

En la primera copla, la tematización realizada por medio del hipérbaton de inversión, al invertir el orden gramatical y la ilación lógica, además de resaltar la sonoridad de la doble metáfora pitagórica: esfera de nieve, destaca la prelación, en la fiesta del Corpus, del Santísimo Sacramento, en el idilio amoroso entre Eucaristía y alma. Este idilio se configura como eje vertebrador del texto. La deidad se oculta en la Sagrada



Forma y el alma amante y personificada corre en su busca; este ansia de encuentro antropofágico parece natural; tan natural que el autor utiliza un encabalgamiento suave para dirigir serenamente al alma en su partida hacia el Cielo. Este vocablo está metonímicamente empleado y, por medio de la connotación y del estereotipo positivo característico, transfiere el mundo amoroso a un campo entre ascético y místico, de todos modos, espiritualizante.

La fisicalización amorosa llevada a efecto en la comunión conforma semánticamente la segunda copla. El misterio de la consubstancialización aparece barrocamente tratado por medio de la utilización de sinónimos, de antónimos y de antítesis. Adquiere, así, el villancico un tono popular y el estilo contribuye a forjar una representación, dentro de lo posible, ~~relativamente nítida y singularizadora de lo que la Eucaristía~~ tiene de arcano e insondable. Comprobamos, por medio de este barroquismo, cómo se recurre en la poesía lírica amorosa al empleo de la antítesis y de la antonimia para la expresión de lo inefable. Lo dicho se plasma en el texto con la recursividad diseminada de la metáfora antropofágica: comerle; es ésta la palabra clave de la estrofa. El sentido figurado de la citada repetición y su consecuencia: dar vida, consiguen mayor énfasis y relieve por recurrir el autor a una aparente contradicción explícita en el verso: por comerle se moría. Verso de carácter

coloquial e hiperbólico en el que se focaliza el constante claroscuro del frustrante estado de amante perfecto. Así, pues, la combinación de luces y sombras en esta estrofa se manifiesta en un contraste binario sustentado metafóricamente y sinonímicamente. Se evidencia, así, la bipolarización estrófica en torno a dos hechos antitéticamente paradójicos, derivados de la consumación de la Eucaristía. En efecto, el acto de comulgar, es fuente a la vez de la antítesis: vida/muerte. La paradoja hay que entenderla contextualizada, en el sentido amoroso en que se expresaba Quevedo en: Definiendo el amor: "Es un soñado bien, un mal presente". "Es un breve descanso muy cansado" pues la impaciencia y la pasión del alma encendida truecan el amor en "muerte que ha nacido a un tiempo con la vida" y en anhelo de contacto continuado.

El conceptismo, pues, informa completamente la estrofa que comentamos y se inscribe en la tónica recurrencia a la metáfora antropofágica cuya valoración semántica es evidentemente dual por antitética.

Las dos últimas estrofas son una especie de anticlímax explicativo y especificador de las antítesis anteriormente descritas. Se desvela el conceptismo incorporando nuevamente insistentes recursos barrocos ya conocidos. En efecto, en la primera copla se observa cómo el alma después de su unión con Dios goza de felicidad y alberga, a la vez, sinonímicamente:

quietud y consuelo. De inmediato surge una nueva antítesis que configura la oposición restrictiva: pero no le falta dolor, pues por la propia esencia del estado amoroso, el alma siempre está gimiente y deseosa de un nuevo reencuentro. Así, la comunión es causa de una felicidad mitigada y precaria ya que hiperbólicamente el alma siempre gime insatisfecha.

Por medio de un doble hipérbaton estructural, el autor destaca, en principio, la serenidad y la quietud de espíritu, que pronto se ve erosionada por la antítesis explícita del dolor generado por el continuo gemir ante la imposibilidad de una unión permanente. El verbo gemir implica enfáticamente no sólo la aflicción íntima sino incluso su manifestación lastimera con voz y sonido. Da, así, a entender el autor que esta ansia natural amorosa del alma con Dios es una herida profunda e incurable. Es el amor no sosegado que, según la última copla entristece hasta los afectos. He aquí, su especificación: el estado permanente de amor se salda con la pasión afectiva dolorosa ya que, por satisfacer o intentar satisfacer el sentimiento, el mero alentar se convierte en constante suspiro. Nuevamente vuelven a aparecer en esta estrofa la estructura hiperbática, la metáfora, la elipsis, la hipérbole y la antítesis, recursos propios de una imitación formal del barroco decadente de la época.

## Conclusión

Queda, pues, claro, a lo largo del texto, la concepción negativa petrarquista del amor que, en cuanto estado permanente, genera dolor y sufrimiento. El autor anónimo de este poema presenta por medio de un villancico degradado en su estructura la relación amorosa petrarquista y platónicamente interpretada entre el Santísimo Sacramento y el alma, en incesante estado de amante insatisfecho. Tal estado no deriva del epicureísmo ni de Ovidio ni del cristianismo siquiera; en el texto se conjugan en extrañas simbiosis la unión antropofágica y las consecuencias psicológicas derivadas de la actitud religiosa quintaesenciada y platónica. La introspección anímica amorosa es, según hemos podido comprobar, el hilo conductor de la composición que fluye normalmente por cauces postbarrocos, a principios del siglo XVIII.

El texto, soporte de la música, pertenece a una poesía circunstancial y representa una fusión de la lírica tradicional (utilización del metro corto, de la estructura ya degenerada del villancico) y de la lírica barroca caricaturizada en la que, a pesar de los artificios estilísticos y de un lenguaje pretenciosamente culto, ha desaparecido la brillantez culterana, al unísono con la sutileza conceptista. El barroquismo del poema se manifiesta en la continua recurrencia a una serie de recursos

característicos de un barroco ya anacrónico y decadente. Entre ellos destacamos el empleo de metáforas, el uso continuado de juegos de contrarios, de antítesis, de hipérbatos, de elipsis...Con ellos, el autor pretende plasmar plásticamente lo inefable del juego amoroso que, por su propia idiosincrasia, resulta en la realidad tan inasible para la palabra como real para el sentimiento.

Así, pues, la letra, escrita para ser cantada, es o pretende ser una reminiscencia barroca en cuanto al estilo, un remedo casi trovadoresco en cuanto al metro y a la estrofa y, en último término, deviene en un pálido reflejo lírico-religioso (que goza del favor popular) de raigambre culterano-conceptista.

#### - RELACION MUSICA-LITERATURA.

Una vez realizados por separado el análisis del texto y de la música, procedía buscar puntos de contacto entre ambos lenguajes artísticos. En principio, hay que pensar que es lógico que haya conexiones entre distintos elementos de los dos soportes, ya que ambos son distintas facetas de un mismo producto artístico, cuya intención expresiva, en esta época, se

caracterizaba por la búsqueda de eficacia en la transmisión de mensajes religiosos y sociales, siendo consecuencia de ello una cierta coherencia y correspondencia entre los distintos elementos formales de la obra. Las diferencias, pensamos, vienen dadas por los distintos procedimientos estructurales de cada lenguaje, procedimientos necesarios por ser diferentes las formas de aprehensión intelectual y sensible de sus respectivos mensajes.

Veamos, a continuación, los principales puntos de correspondencia entre música y uso de la lengua, en cuanto a recursos expresivos:

1) Según el analista del texto literario, el estribillo "se constituye semánticamente en la síntesis perfecta de todo el poema". Quiere decir esto que es en esa parte donde reside la más importante concentración de significado, donde son expuestas de modo rotundo y sintético, a la vez, las principales ideas que informan toda la composición poética. Las coplas o estrofas serán una reiteración, variada, de dichas ideas o una exposición más explícita y, a veces, pluridimensionada de la esencialidad del estribillo.

Musicalmente encontramos algo similar. Hay una mayor relevancia del estribillo: es más largo y de mayor complejidad estructural; la música de las coplas es más corta y más sencilla

y, además, el hecho de que sea la misma para las distintas estrofas, le da un cierto carácter despersonalizado, que minimiza esta sección frente al estribillo.

2) Según el Dr. Coca Tamame, la idea central del texto es la antítesis dolor-placer que caracteriza la relación amorosa entre el alma y el Santísimo Sacramento: "Todo el poema se inscribe en el ámbito de este juego de contrarios: Ay de mí-déjame-déjame / de amor rendida-dueño mío-vida". [...] "En efecto, los vocativos: dueño mío y vida contrastados con la repetición antitética: déjame, déjame..., se constituyen en el foco cuasimístico y paradójico de una especie de juego amoroso entre el alma y el Santísimo Sacramento". Como decíamos más arriba, el estribillo será el lugar donde esta idea o, mejor dicho, contraposición de ideas, encuentre su expresión más firme, diáfana y concentrada, siendo las coplas o estrofas amplificadores, en juego variado, del propio estribillo: "Así, el primer componente informa las estrofas segunda, tercera y cuarta; mientras el segundo se plasma metafórica, plástica e íntegramente en la primera".

Esta idea del juego paradójico y antitético que tiñe la relación amorosa alma-Santísimo, eje del texto literario, tiene su correspondencia musical en el juego contrapuntístico del estribillo que, como hemos visto anteriormente, es el lugar donde, por su importancia en cuanto a significación, se

concentran los principales elementos de la expresión musical. La antítesis se manifiesta en la oposición entre el tema repetitivo, que discurre a dos voces en tercetas, y las partes en contraposición temática de carácter libre, en las otras dos voces; este juego se completa con la colocación del texto: en las voces que llevan el tema aparece una idea, y en las que llevan el contratema, la contraria. Prácticamente todo el estribillo está escrito así (Ver Ejemplo 3).

3) En sus conclusiones, al hablar del estilo del texto, el analista observa una triple influencia. Por un lado una petrarquista, neoplatónica, imbuida de sentimiento religioso, que podría ser adscrita a las corrientes literarias del renacimiento, manifiesta fundamentalmente en "la concepción petrarquista del amor que, en cuanto estado permanente, genera dolor y sufrimiento"; por otro lado, los rasgos de un estilo "postbarroco" que se observa en "la introspección anímica amorosa" y en "la continua recurrencia a una serie de recursos característicos de un barroco ya anacrónico y decadente"; no se olvidan, por último, los elementos populares, presentes en la "utilización del metro corto, de la estructura ya degenerada del villancico".

En cuanto a la música hay que decir que la adscripción estilística es similar. La antítesis amorosa, que el autor del poema describe con ecos de la poesía mística española del



quinientos, será revestida por el compositor mediante un juego contrapuntístico que, aunque no estricto, en su resultado sonoro evoca las construcciones delicadas del clásico estilo imitativo renacentista. Independientemente de la estructura general de la composición musical, que está inscrita en la práctica del primer cuarto del siglo dieciocho, reconocemos la influencia de un barroco de síntesis hispano-italiana y algún elemento francés, presente en la línea melódica y en su simbolismo retórico fundamentalmente, elementos equiparables con el culteranismo y conceptismo del setecientos literario; igual que en lo verbal este tipo de barroco resulta algo anticuado para su época, ya que en esta fecha (1722), estos rasgos musicales nacidos de un estilo barroco de mediados del XVII, resultan tardíos en comparación con el virtuosismo exuberante de una escuela Veneciana o con la galantería de la escena Napolitana, que por aquellos años cierran una época y abren, a la vez, un nuevo estilo. Lo popular también está presente en la música mediante lo que se ha catalogado como rasgos autóctonos de la música hispana que, en este caso, consisten en síncopas y hemiolias.

- SALMO: Beatus vir. A. Yanguas, 1738.

Se conserva en el archivo de música de la catedral de Salamanca con la referencia: E-SAC 71.8 / N° 3048. En la portada se lee: Beatus Vir a 8 / con Violines y oboe / M° Dn. Antonio Yanguas 1738 /. El original contiene doce hojas dobles y dos sencillas, de tamaño folio, apaisadas y dobladas, escritas por un lado por un mismo copista, manuscritas, y borrador de partitura en forma de cuatro folios escritos por ambos lados.

En esta obra podremos apreciar la evolución musical del lenguaje de Yanguas en comparación con el salmo Beatus Vir de 1722 (E-SAC 71.10 / N° 3046) que hemos analizado anteriormente. Sólo expondremos en este comentario aquellas diferencias observadas en la obra de 1738 con respecto a la de 1722.

La estructura formal presenta en este caso una menor diferenciación en cuanto a los episodios. Si en el salmo de 1722 veíamos que todos empezaban en la tonalidad de Sib M después de haber modulado a tonos vecinos en el episodio anterior, en el de 1738 no habrá esa configuración, los episodios empezarán en distintos tonos: 1° en Do M, 2° en Fa M, 3°, 5°, 7° y 8° en re m, 4° y 6° en la m y 9° en Sol M; el "Gloria" final no presenta la doble barra que presentaba el salmo anterior y comienza en Sol M. La consecuencia de esto es una continuidad tonal que

configura la obra como una estructura indivisible, al contrario de lo que habían sido tradicionalmente los salmos polifónicos al alternar la interpretación de sus versículos con los del canto llano; en este "Beatus vir" hay una liberación de la pura función litúrgica y una consideración mayor como obra musical, presentando una estructura independiente y cerrada, ejecutada por la capilla de música para ser escuchada, de principio a fin, por la comunidad; podríamos considerar esto como un prueba más del avance de la música como arte independiente en el ámbito religioso y en detrimento de su dependencia de la liturgia, proceso irreversible y en aumento ya desde los postulados tridentinos.

Para añadir pruebas que demuestren esta independencia, hay que constatar la desaparición casi total del contrapunto imitativo; toda la obra está escrita en una clara técnica homofónica regida por la tonalidad; los distintos procedimientos que emplea son:

- melodía vocal solista e instrumentos (cc. 7-15)
- melodía vocal solista en alternancia con instrumentos (cc. 25-30).
- ocho voces en dos coros (cc. 15-23) y conjunto instrumental (cc.84-97)
- interludios instrumentales (cc.55-63).

Toda la obra va acompañada de B.C. La configuración del conjunto es la de un concertato de medianas dimensiones para voces e instrumentos.

La única diferencia apreciable en cuanto a la realización con respecto al salmo anterior es la de una disposición más abierta en la distribución de voces (distancia de doble octava entre 3ª y 4ª voz), lo que le da una sonoridad más amplia. También habrá una disminución drástica en el uso de retardos (1,8 %) en consonancia con el alejamiento de la escritura contrapuntística, y un aumento considerable de las anticipaciones (18,86 %), como consecuencia de su estilo homofónico-armónico.

Desaparecen prácticamente los diseños melódicos inspirados en el estilo contrapuntístico, sólo queda un pequeño recuerdo en las vocalizaciones del "Gloria" final (Ejemplo 1. cc. 188-190, fi--lio, Tenor del coro 2º). El resto presenta estructuras más amplias y con mayor desarrollo melódico que en la obra anterior, evidentes fundamentalmente en las partes a solo, que además son ornadas con algunos pasajes de coloratura "belcantista" (Ej.2. cc. 151 del solo).

Handwritten musical score for "Beatus vir" (E.g. 1). The score consists of 12 staves. The first four staves contain vocal lines with lyrics: "tri et fi li o". The fifth and sixth staves contain vocal lines with lyrics: "tri et fi li o et spi". The seventh and eighth staves contain vocal lines with lyrics: "tri et fi li o et spi". The ninth and tenth staves contain vocal lines with lyrics: "tri et fi li o et spi". The eleventh and twelfth staves contain instrumental accompaniment. The score is written in a single system with a common time signature.

"Beatus vir" E.g. 1.

solo 151

pe-ca ————— tor vunde ————— bit

"Beates vör." G. 2.

Hay una mayor independencia de los instrumentos con respecto a las voces. Se manifiesta en los interludios instrumentales y en un ligero aumento del carácter idiomático de las melodías a su cargo.

Utiliza, principalmente en los solos vocales, recursos expresivos típicos del estilo representativo:

- "Beatus vir" (Ej.3. cc. 5-6, solo): salto sol - do, negra con puntillo y corchea. Exclamación jubilosa. Este mismo sentido adquiere la figura de corchea con puntillo y semicorchea, frecuente en toda la obra.
- "In terra" (Ej.4. c.26, solo): descenso sol - do.
- "In tenebris"(Ej.5.cc.68-69,solo):obstinato melódico sobre mi.
- "Lumen" (Ej.5. cc. 70, solo) empieza en un mi, a 8va superior de "Tenebris".
- "In memoria" (Ej. 6. cc. 105-109, solo): motivo melódico ejecutado dos veces.

Si situáramos el salmo de 1722 dentro de un estilo litúrgico policoral y concertado típico del barroco medio, donde podían apreciarse lejanas influencias de las obras policorales de los inicios del barroco; en éste de 1738 las influencias del "belcantismo", en época tan tardía, son evidentes:

5, solo

Beatus vir, beatus vir

#6 #6

Detailed description: This is a handwritten musical score for a solo part. It consists of 13 staves. The top staff is a vocal line in G-clef with lyrics 'Beatus vir, beatus vir'. The second staff is a bass line in F-clef. The next six staves (3-8) are empty. The next three staves (9-11) contain accompaniment for a right-hand instrument, likely a piano, with notes and rests. The bottom staff (12) is a bass line for a left-hand instrument, likely a piano, with notes and rests. There are two sharp signs (#6) above the bottom staff. A large 'C' is written on the left side of the score, between staves 6 and 7.

"Beatus vir" G. 3.



solo

po - tens in - te - rra

"Beatus vir" f. 4.

70

Handwritten musical score for a vocal part, likely a soprano or alto, with piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system contains the vocal line and the first four staves of the piano accompaniment. The second system contains the vocal line and the last three staves of the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked '70'. The lyrics are: "ost in te ae-bri-s lu-men re-cis mi-se-rei". The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with various rhythmic patterns, including a triplet in the first system and a sixteenth-note run in the second system.

ost in te ae-bri-s lu-men

re-cis mi-se-rei

"Beatus vir." Ej. 5.

105 / *solo*

in me lino rita, in me

no b rita a

"Beatus vir" G. 6.

- Independencia instrumental que se manifiesta en interludios alternantes con las voces, en las que a veces hay, por parte del Vn 1º, un motivo anticipatorio de la melodía vocal al estilo de los compositores de la segunda generación de belcantistas italianos (Ejemplo 7. cc. 11-12).

- Melodías vocales sencillas, cortas, silábicas, de ornamentación escasa y contenida (Ver Ejemplos 2-6).

- Armonía funcional y bajo integrado en el conjunto instrumental concertante.

- Contrapunto escaso y ligero.

- Coros declamatorios, en escritura acordal y de fuerte carácter rítmico (Ejemplo 8. cc.38-45).

10

do mi - rum qui si - met

15

do mi - rum in ma - da - tis e - ius bo - let

"Beatus vir" G. 7



- VILLANCICO: "Venid, venid vivientes". J. A. Aragüés, 1740

Es un villancico al Santísimo Sacramento conservado en el Archivo de la Universidad de Salamanca con la referencia Capilla, N° 3. En la portada se lee: Villancico a 4 / Ano 1740 / Con Vs al SSmo / Venid venid vivientes / M / Dn Juan Aragues / El original contiene cinco hojas dobles, tamaño folio, escritas por ambos lados; dos hojas sencillas, tamaño folio y escritas por un lado. Un único copista, manuscrito.

La estructura que presenta es la de estribillo (A) y coplas (B), cada una de estas partes tiene además su propia organización formal. El estribillo presenta una estructura ternaria (a-b-a'):

- A) Estribillo (cc. 1-157):

- a) - introducción instrumental (cc. 1-17)
  - solo vocal sobre instrumentos (cc. 17-29)
  - tutti de voces e instrumentos (cc. 27-52)
  
- b) - interludio instrumental (cc. 52-58)
  - solo vocal sobre instrumentos (cc. 58-72)
  - tutti de voces e instrumentos (cc. 72-85)
  
- a') - repite (a) (cc. 85-143)
  - coda (cc. 143-157)

La parte (b) es la repetición de (a) en la tonalidad relativa mayor (Sib M); (a y a') están en sol m.

- B) Coplas (cc. 158-208)

- introducción instrumental (cc. 158-167)
- tutti vocal (cc. 167-176)
- interludio instrumental (cc. 176-180)
- tutti vocal (cc. 180-184)
- dúo de tiples (cc 184-196)
- tutti de voces e instrumentos (cc. 197-201)
- solo de tiple 2º (cc. 202-206)
- tutti vocal e instrumental (cc. 206-208)

Como puede verse, su estructura está más desarrollada que la de los villancicos anteriores de Micieces y Yanguas.

Es un concertato para voces e instrumentos (4 voces, 2 violines y continuo al arpa) de construcción homofónica.

La obra refleja la influencia de la música escénica contemporánea de origen napolitano: en la estructura "da capo" del estribillo, en la mayor participación instrumental, en la homofonía de continuo, y en los tuttis vocales finales en forma concertante.

En la realización se observan los movimientos clásicos en cuanto a quintas, octavas y unísonos; las melodías se mueven



oblicuamente (51,7 %) la mayoría, la presencia del movimiento paralelo es de 27,5 % y el contrario es de 20,8 %; se prefiere la inmovilidad armónica o el movimiento conjunto. La distancia máxima entre voces es de una décima. No hay cruces. Las notas extrañas más frecuentes son: paso (63,4 %), bordaduras (19,6 %), escapadas (2,4 %), y hay que reseñar la presencia de apoyaturas inferiores (14,6 %), que dan a la obra un carácter "galante" y la desaparición, lógica, de los retardos.

El uso de la tonalidad es bastante similar al que hace Yanguas en su "Beatus vir" de 1738. Se encuentra en un grado alto de desarrollo, ya que se puede hablar de un tono que domina la obra: en este caso sol m y su relativo mayor Sib; las modulaciones que se hacen a otros son más efímeras y adquieren en su mayoría el carácter de pasajeras (57,4 %); en ello se advierte una cercanía mayor al estilo nacido a finales del barroco, el que se ha venido denominando galante, del que la funcionalidad armónica constituía un rasgo precursor de las construcciones del preclasicismo.

Las tonalidades a las que modula son las vecinas de Fa M - re m, Mib M - do m, y las de Lab M y lam. Además de las enarmónicas (77,1 %), las hay diatónicas (20 %) y cromáticas (2,9 %), que demuestran también el mayor grado de madurez en el uso de la tonalidad. Siguen predominando las realizadas por salto de 5<sup>º</sup> (62,9 %) sobre las de 2<sup>a</sup> (19,3 %) y relativo (17,8).

En cuanto a grados tonales, frecuencia en su uso y acordes empleados, no se aprecian demasiadas variaciones significativas con respecto a la obra citada de Yanguas de 1738. Los grados adquirirán las funciones siguientes: I - tónica; V,II,VII - dominante; IV,VI,II,III - subdominante; su frecuencia será de : I (42,3 %), V (30,7 %), IV (16,3 %), II (3,8 %), VI (2,8 %) y VII (2,8 %); las secuencias serán de V-I (54,3 %), IV-V-I (15,2 %), IV-I (13 %), II-V-VI (6,5 %), VII-I (6,5 %), VI-V-I (2,3 %); las cadencias interiores V-I, perfectas (33,3 %) e imperfectas (66,7 %) y las finales V-I imperfectas; hay que destacar el ensanchamiento armónico que se produce al anteponer a algunas cadencias finales la cadencia rota V-VI o la plagal IV-I, ambas en función de subdominante. Los acordes empleados son perfectos mayores y menores (77,8 %), en fundamental (80,2 %), primera (18,5 %) y segunda inversión (0,3 %); quinta disminuída sobre VII en 1ª inversión (2,8 %); de séptima (19,23 %) sobre V (90 %), II (5 %) y, esto también es nuevo, sobre IV (5 %), en fundamental (85 %) y 1ª y 2ª inversión. Las disonancias serán de 7ª y se presentan sin preparar, en consonancia con su estilo de escritura más libre.

En cuanto al desarrollo melódico hay que decir que encontramos temas definidos perfectamente, como el del estribillo (Ejemplo 1. cc. 17-27). En él podemos apreciar una estructura A-B, o propuesta (cc. 17-21, solm-Sib M) - respuesta

15

2/4

sola

ve

66

20

2/4

cui ve-nit in mun-der He-gel te-gel co-m-rod ve

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "regis de celis in no-bis. Sancta Maria Mater Dei". The second staff is another vocal line with lyrics: "Sancta Maria Mater Dei". The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line. The sixth and seventh staves are piano accompaniment. The time signature is 2/4.

2/4

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "veni, veni, veni, veni". The second staff is another vocal line with lyrics: "Sancta Maria Mater Dei". The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line. The sixth and seventh staves are piano accompaniment. The time signature is 2/4.

2/4

(cc. 21-27, Sib M-solm); además se observan apoyaturas inferiores para realzar el carácter suspensivo o "femenino" de algunos finales de frase (cc. 21) o semifrase (cc. 25); también, la contención en la coloratura y el carácter cantáble, en configuración de arco expresivo y simétrico, apoyada en una estructura armónica muy funcional por el uso casi exclusivo de la sucesión V-I, y desarrollada sobre los acordes del continuo que presenta un bajo de carácter percusivo. En todo ello se aprecia la desintegración del estilo concertante del alto barroco por la presencia de elementos de carácter galante, nacidos de la experimentación napolitana en el campo escénico y que, trascendiendo esos límites y con un carácter internacionalista que aprovechaba recursos de otros estilos nacionales como el rococó francés, se extendieron a otros géneros, como la música religiosa, y a otros centros musicales, como la Corte de Madrid, "una de las más importantes cortes europeas en lo que al cultivo de la ópera italiana se refiere" (1) y, recordemos, modelo de aprendices y maestros de las capillas salmantinas (2).

-----  
(1) Martín Moreno, Hia. de la música española, el s.XVIII, pág.364.

(2) Ver lo referente a la enseñanza en las capillas salmantinas y, en las conclusiones generales, lo referente a los focos de influencia.

El desenvolvimiento temático será la forma de evolución melódica en los instrumentos, mientras que en las voces comienza a apreciarse, también con un cierto carácter preclásico, el desarrollo de los temas. En las coplas, sin embargo, tanto en voces como instrumentos, melodías y ritmo, se da un ambiente más cercano a la expresión belcantista, propia del barroco medio.

En el estribillo se ha sustituido el ritmo ternario de danza, típico durante el "belcantismo", por un binario más propio de la música instrumental de fines del barroco y estilo galante. En las coplas, sin embargo, en consonancia con su estilo de barroco medio, sigue empleándose el ternario. En el primero habrá comienzos anacrúsicos y finales conclusivos o suspensivos, más cercanos a la música instrumental de estilo galante; en las coplas, cuyo estadio evolutivo está más cercano en lo melódico y lo rítmico a los villancicos de Micieces y Yanguas, aparecen comienzos téticos y finales conclusivos o "masculinos".

Los registros de las voces son:

- Tiple 1º: 

- Tiple 2º: 

Handwritten musical score for the piece "Venit venit". The score is arranged in four systems, each with three staves. The instruments are Violin 1<sup>a</sup>, Violin 2<sup>a</sup>, Arpa (Arpeggio), and Cel 2<sup>a</sup> (Cello 2<sup>a</sup>). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system includes the lyrics "venit venit" under each staff. The first system also features a "Divo" marking above the Violin 1<sup>a</sup> staff and a "(4#)" marking above the Violin 2<sup>a</sup> staff. The second system has a "5" marking above the Violin 1<sup>a</sup> staff and a "(#)" marking above the Violin 2<sup>a</sup> staff. The third system has a "10" marking above the Violin 1<sup>a</sup> staff. The fourth system has a "66" marking above the Arpa staff. The score is written in a clear, legible hand.

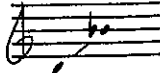
"Venit. venit." Ej. 2.

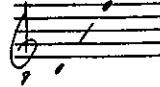
A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The fourth measure contains a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fifth measure contains a quarter note E6, a quarter note F6, and a quarter note G6. The sixth measure contains a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. The seventh measure contains a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F7. The eighth measure contains a quarter note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a bass clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The second measure contains a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The third measure contains a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. The fourth measure contains a quarter note E1, a quarter note D1, and a quarter note C1. The fifth measure contains a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The sixth measure contains a quarter note F0, a quarter note E0, and a quarter note D0. The seventh measure contains a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighth measure contains a quarter note G0, a quarter note F0, and a quarter note E0.

"Veni, veni." Ej. 2.

2.



- Alto: 

- Tenor: 

El bajo continuo, sobre todo en el estribillo, recibe un tratamiento no sólo de apoyo armónico, sino, además, de auténtico dinamizador rítmico y de melodía grave integrada en el conjunto instrumental concertante, utilizando para todo ello figuraciones en corcheas con significación rítmica (repeticiones) o melódica (movimiento melódico), semicorcheas, y frecuentes notas de paso.

Los violines, también fundamentalmente en el estribillo, presentan una escritura que, completada por el bajo, se acerca al estilo instrumental influenciado por la ópera napolitana (3): melodías simétricas, contención en el virtuosismo, figuración sincopada corchea-negra-corchea, apoyaturas inferiores, staccato y melodía de carácter vocal, son sus principales características (Ejemplo 2. cc.1-17).

Han desaparecido prácticamente las figuras retóricas musicales barrocas, adoptándose una expresión discursiva, de carácter instrumental, acorde con los cambios estilísticos producidos.

-----  
(3) Del que Vivaldi diera muestras, entre otras obras, en el concierto N° 5, de su opus 12 (1729-30), para violín solista Palisca, C. La música del Barroco. Ed. Esp. 1983, pág. 203.

- VILLANCICO: "Pues que tiernos rubíes". A. Yanguas, 1743.

Es un villancico de circuncisión; se conserva en el archivo de música de la catedral de Salamanca con la referencia E-SAC 70.14 / N° 3295. En la portada aparece la inscripción: Villancico a 4 a la Circunon / con Vs y Oboe / "Pues qee Tiernos Rubíes" / M° Dn. Antonio Yanguas /. El original contiene ocho hojas dobles y una sencilla, de tamaño folio, apaisadas y dobladas, escritas por un lado por un mismo copista, manuscrito. Partes: tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º, violín 1º, violín 2º, oboe, órgano y acompañamiento.

La estructura que presenta es la siguiente:

A) Estribillo (cc. 1-86), en el que se aprecian dos partes:

- Introducción (cc. 1-65)
- Estribillo propiamente dicho (cc. 65-86)

B) Coplas.

Su forma está más desarrollada que la del villancico de 1722, "Ay de mí", también de Yanguas. La homofonía armónica rige toda la obra; las secciones contrapuntísticas se adaptan a dicho marco, configurándose como de carácter instrumental, patente en la escritura fugada de instrumentos y voces, en la que se puede apreciar la organización característica de sujeto-contrasujeto, respuesta-contrasujeto (Ejemplo 1. cc. 1-5).

*solo* *Estrebello*

*Pues que*

*Tiple*

*Alto*

*Tenor 1º*

*Tenor 2º*

*Violín 1º*

*Violín 2º*

*Oboe*

*Armonio (Corno)*

*s solo*

*Pues que*

"Pues que térrnos rubies." Op. 1.

Handwritten musical score for "Pues que tiempos ruidios." Op. 1. The score is written on ten staves, divided into two systems of five staves each. The top system includes vocal lines with lyrics "Ger- nos tu- bi- es" and "Cy". The bottom system includes vocal lines with lyrics "re- br- ce" and "me". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f". A 3/4 time signature is indicated on the left side of both systems.

"Pues que tiempos ruidios." Op. 1.

La realización del conjunto está muy cerca de los usos de Aragüés en su villancico "Venid, venid vivientes", de 1740, en cuanto a movimientos empleados, cursos de las voces, realización armónica, etc, sólo destacar en Yanguas el empleo de retardos, cosa que no hace Aragüés.

La obra está escrita, todavía, en un estilo de barroco medio de influencia "belcantista"; hay elementos de su estructura que así nos lo confirman:

- anticipación en la sección instrumental del tema vocal, recurso típico en Legrenzi y Stradella (Ej.1. cc. 1-5).

- la repetición instrumental del inicio del tema vocal, nos recuerda al aria con "motto" de Cesti. (Ej.1. cc. 5-8).

- intersección de partes vocales e instrumentales (Ej.1.).

- predominio de la homofonía con presencia de un contrapunto ligero y cantáble (Ejemplo 1).

El desarrollo tonal es, a grandes rasgos, similar al observado en su obra de 1738 (Beatus vir) y en el villancico de Aragüés de 1740 (Venid, venid vivientes). Sin embargo, en "Pues que tiernos rubíes" se hace un uso más sencillo y esquemático de la tonalidad:

- curva tonal simplificada, no hay tantas modulaciones pasajeras, por segunda o por tercera, ausencia de progresiones.

- no utiliza acordes perfectos en 2ª inversión.
- no hay quintas disminuidas.
- no utiliza los grados VII y III.

Las melodías vocales están tejidas con el uso de las técnicas depuradas de la escuela que iniciaran Cavali y Cesti, conocidas en España desde, por lo menos, principios del siglo; pero que en esas fechas de 1743 comenzaban a resultar anticuadas por la llegada de las nuevas técnicas de la nueva música napolitana; ésta, más moderna, de estilo barroco tardío y galante, tuvo en las representaciones de Hasse en el teatro de los "Caños", y en la regencia de la Real Capilla por parte de Francesco Courcelle o Corselli, las primeras embajadas conocidas hasta la fecha.

Yanguas parece en esta obra seguir fiel a los sonidos que había utilizado en los años anteriores; por las fechas de la irrupción del nuevo estilo napolitano en España, sus continuos achaques comenzaban a apartarle del correcto desempeño de sus obligaciones como maestro, pues son muchos los permisos que tiene que pedir para convalecer de continuas enfermedades; por ello, como puede verse en otros compositores contemporáneos, no es nada extraño que a partir de un determinado momento se cerrase a los cambios que se producían en el exterior, considerándolos más apropiados para la juventud de un Juan

Martín o un Aragüés, e iniciase un camino de profundización y perfeccionamiento de su propio lenguaje.

Y así parece desprenderse del uso armónico y también de la melodía. Las más interesantes de ellas están en el estribillo. Han sido depuradas de elementos rítmicos y melódicos innecesarios. Partiendo de los principios del "bel canto", del que se pueden apreciar sus características sextas menores (Ej.2. cc. 73), y de la tradición barroca española, llega a un alto nivel de concisión y economía de medios que no le impiden, sin embargo, ser sobriamente expresivo.

El ritmo ternario del estribillo es el que hemos venido encontrando en los villancicos anteriores, pero aquí Yanguas lo sintetiza, presentado sólo su parte más fuerte o repitiéndola, convirtiéndolo así en un apoyo firme que deja volar las melodías, liberándolas del peso característico del bajo de danza.

Las voces presentan las siguientes tesituras:

- Tiple: 

- Alto: 

- Tenor 1º: 

20/

3/4

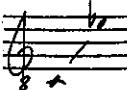
75

3/4

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pues que tierras rubias." The score is written on ten staves, with the first five staves containing the first system and the last five staves containing the second system. The time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staves. The first system starts at measure 20 and ends at measure 74. The second system starts at measure 75 and ends at measure 88. The lyrics for the first system are: "- de - chas, ho - sal 7 se - mil" (top staff), "- de chas, ho - sal 7 se - mil" (second staff), "- de chas ho - sal 7 se - mil de -" (third staff), "- de chas ho - sal 7 se - mil" (fourth staff). The lyrics for the second system are: "al - ter - ran - do en - de - chas, ho -" (top staff), "- mil al - ter - ran - do en - de - chas, ho - sal" (second staff), "ter - ran - do en - de - chas," (third staff), "al - ter - ran - do en - de - chas, ho -" (fourth staff). There are some handwritten annotations, including a circled '1' and a '7' with a sharp sign in the lower staves of the first system.

Ejemplo 2º. "Pues que tierras rubias."



- Tenor 2º: 

El bajo continuo sigue estando numerado escasamente. El conjunto instrumental es el típico de órgano, violines y oboe, combinación que además de ser característica en la música que hemos analizado y frecuente en la primera mitad del siglo XVIII, sería sancionada como la más apropiada para los usos de la liturgia católica, en la encíclica de 1749 del papa Benedicto XIV (1). Su nivel de desarrollo es mayor que el observado en el "Beatus vir" de 1738.

En "Pues que tiernos rubies" las cuatro líneas instrumentales, entre las que se incluye el bajo, se presentan en forma concertante, con introducciones e interludios, con un tejido homofónico en el que se inscriben imitaciones de carácter fugado, ligeras pero cantábiles, en un estilo todavía lejano a las exuberancias del barroco tardío; participan de las características de sencillez expresiva de las melodías vocales, con las que forman un conjunto bien concertado.

-----  
(1) Carreras López, J.J. en La música en las catedrales durante el siglo XVIII, 1983, pág. 51. También incluye un párrafo, citado anteriormente por Unverricht, H. en Geschichte der Katholischen, en el que se mencionan los instrumentos que en dicho documento se prohibían: "Tympana, cornua venatoria, tubas, decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synfonica, cheles aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt".

30/

A handwritten musical score for a piece titled "Laudate Dominum". The score is written on ten staves, with the first seven staves containing vocal parts and the last three staves containing instrumental accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics "po - pu - li" are written under the first seven staves. A "solo" section is marked in the third measure of the second staff, with the lyrics "pro - te - am" written below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

"Laudate Dominum". Ej. 1.

- SALMO: "Laudate Dominum". Juan Martín, 1744.

Se conserva en el archivo de música de la catedral de Salamanca con la referencia E-SAc 41.20 / N° 1516. En la portada se lee: Laudate dominum omnes gentes / a 8 con Vs y oboe / De Dn. Juan Martín / 1744. El original contiene doce hojas dobles y dos sencillas de tamaño folio, apaisadas y dobladas, escritas por un lado por un mismo copista, manuscrito; borrador de partitura de cuatro folios escritos por ambos lados.

Este Salmo se presenta con una unidad estructural en la que puede apreciarse, no obstante, una diferencia clara entre las partes que corresponden a los dos versículos:

- 1) "Laudate Dominum" (cc. 1-32, comienzo en Sol M)
- 2) "Quoniam confirmata" (cc. 33-56, comienzo en mi m)

Los dos están separados por un pasaje instrumental (Ejemplo 1.cc. 31-32), además, distintas combinaciones de partes y procedimientos compositivos nos recuerdan la antigua práctica de composición individualizada, pero dentro del mismo ámbito tonal y compositivo, de cada versículo, elemento necesario para la alternancia con el canto llano. Esta unificación en la composición la habíamos encontrado ya en el "Beatus vir" de 1738, de Yanguas, pero, al presentarse en el "laudate" de Martín el final "Gloria Patri" con una independencia absoluta con

respecto al salmo, sitúa a esta obra en un estadio de evolución más avanzado, en el que correspondería a la música religiosa del alto barroco napolitano que, nacida de la música concertada para voces e instrumentos en escritura por secciones, evolucionaría hasta adquirir la organización de partes totalmente diferenciadas e independientes en cuanto a tonalidades y texturas.

Los procedimientos compositivos están marcados profundamente por la tonalidad moderna y la homofonía de continuo. Al lado de recursos procedentes del mundo escénico como las introducciones e interludios instrumentales (cc. 1-10), los solos vocales (cc. 33-38, 15-104) y solos con acompañado concertado de voces e instrumentos (cc. 13-22), hay policoralidad y escritura contrapuntística como recuerdo de la solemnidad y gravedad tradicional de la música litúrgica; pero estos elementos, que podíamos denominar antiguos, también estarán marcados por la nueva estructura tonal y armónica, desarrollada en la etapa final del barroco. Es un contrapunto moderno que conserva del antiguo el ambiente del entramado imitativo y la construcción sobre melodías dadas (fugato vocal: Ej.2. cc. 26-29; imitación de estilo vocal: Ej.3. cc. 38-42; imitación sobre canto dado: Ej.4. cc. 23-26).

La mayor densidad del salmo contrasta con la liviandad y carácter ligero del "Gloria"; en este último, aunque utiliza

Handwritten musical score for "Laudate Dominum" Part 2. The score is written on 12 staves. The top four staves are vocal parts with lyrics: "-li", "lav-da-te", "e-um", "om-nes". The fifth and sixth staves are piano accompaniment with lyrics: "lav-da-te e-um om-nes po-pu-li om-nes". The seventh and eighth staves are piano accompaniment with lyrics: "lav-da-te e-um om-nes po-pu-li, om-nes". The bottom four staves are piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

"Laudate Dominum". G. 2.

mi-se-ri-cor-dia e-ius mi-ke-ri-cor-dia e-ius mi-ke-ri-cor-dia e-ius mi-ke-ri-cor-dia e-ius

mi-ke-ri-cor-dia e-ius mi-ke-ri-cor-dia e-ius

mi-ke-ri-cor-dia e-ius mi-ke-ri-cor-dia e-ius

mi-ke-ri-cor-dia e-ius

C

"Laudate Dominum." E. 3.

Handwritten musical score for "Laudate Dominum" (E.g.). The score consists of 12 staves. The first seven staves contain vocal parts with lyrics. The lyrics are: "po-pu-li", "lav-da-te e-um, lav-da-te e-um om-nes po-pu-li", "lav-da-te", "lav-da-te e-um om-nes po-pu-li", "lav-da-te", "lav-da-te", "lav-da-te". The eighth staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth, eleventh, and twelfth staves are piano accompaniment parts with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a simple, handwritten style.

"Laudate Dominum." E.g.

básicamente los mismos recursos, su empleo es más esquemático y sencillo, dotándolo de una gracia propia de la atmósfera de la música galante que, poco a poco, iría introduciéndose entre los usos solemnes y grandilocuentes del último barroco.

De nuevo, como ocurre en el villancico analizado de este mismo autor, tendríamos que situar esta obra en la encrucijada entre la práctica musical del alto barroco italiano y el nuevo estilo galante, tránsito que había tenido su expresión más típica en la música religiosa y escénica de la ciudad de Nápoles, desde los años veinte. No obstante, y como iremos viendo más adelante, a pesar de ser de 1744, presenta rasgos más avanzados que el villancico de 1747, el uso de este último en las populares fiestas del Corpus tal vez exigía un lenguaje menos alejado de lo que había sido la tradición musical más inmediata.

La realización del salmo es bastante similar a la observada en el villancico, sólo señalar la mayor amplitud en la disposición de las voces (distancia máxima de 13ª entre alto y tenor del coro 1º) y la menor presencia de retardos que, teniendo en cuenta el carácter litúrgico de la obra, resulta significativo en cuanto a la modernidad a la que aludíamos.

El uso de la tonalidad, aunque también es parecido, presenta rasgos de desarrollo mayor en el salmo:



- uso de 2as inversiones.
- utilización de los grados VI y III.
- acordes de séptima sobre VII.
- mayor amplitud en las secuencias de acordes, llegando a sucesiones como VI-IV-V-I.
- uso de cadencias rotas.
- disonancias sin preparar.
- uso, aunque escaso, de notas alteradas.

En cuanto a las melodías, de acuerdo con el carácter litúrgico, se presentarán algunas que recuerdan la práctica del contrapunto clásico: valores largos, silábicas, asimétricas, actuando como canto sobre el que se desarrollan figuraciones imitativas (ver Ej.4. cc. 23-26, coro 1º, tenor). Sin embargo obedecen a una construcción totalmente armónica y pertenecen al estilo del nuevo contrapunto, utilizado en la música religiosa del alto barroco.

La fragmentación melódica de las secciones homofónicas a dos coros en alternancia (Ejemplo 5. cc. 11-12) igual que las melodías de los diseños imitativos (Ver Ej.2) entre las que abundan las coloraturas vocales, serán también típicas de la música religiosa de fin del barroco.

10)

Lau-da-te, lau-da-te, Lau-da-te Do-mi-num  
 Lau-da-te, lau-da-te, Lau-da-te  
 Lau-da-te, lau-da-te, Lau-da-te  
 Lau-da-te, lau-da-te Lau-da-te  
 Lau-da-te Lau-da-te Lau-da-te  
 Lau-da-te Lau-da-te Lau-da-te  
 Lau-da-te Lau-da-te Lau-da-te  
 Lau-da-te Lau-da-te Lau-da-te

"Laudate Dominum". G. S.

Se ven también elementos melódicos de un nuevo estilo que hemos llamado galante que, introduciéndose en el lenguaje, transformarán la expresión haciéndola más ligera y cantáble:

- se dan principalmente en los solos vocales (Ejemplo 6. cc. 33-38, solo vocal).

- hay principios de construcción temática en forma de frases breves y contrastadas melódica y tonalmente (Ej.6. cc. 33-38, Tema) (cc. 33-34, Propuesta, mi m; cc. 34-36, Respuesta, lam - Sol M).

- carácter cantáble, ámbito vocal reducido, contención del virtuosismo, ornamentación característica con "port de voix" (Ej.6.cc. 33-36) y "pointées" (cc. 95, 98).

- acompañamiento ligero, armonía funcional y bajo como simple apoyo (Ej.6. cc. 33-36).

El ritmo es gestual. Con fórmulas binarias en compás cuaternario y comienzos acéfalos y téticos, durante el salmo. En el "Gloria" adquiere la gracia de la música galante al presentar fórmulas ternarias con influencias de la danza, comienzos téticos y los característicos finales no conclusivos o "femeninos".

30

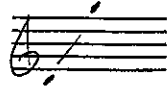
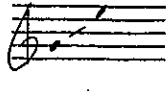
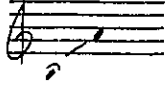
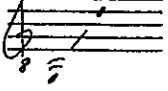
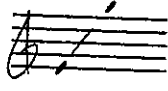
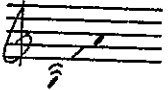
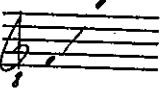
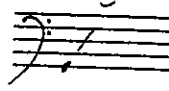
Handwritten musical score for measures 30-34. The top section contains vocal staves with lyrics: "po - pu - li" and "solo" with "quo - vi - am". The bottom section contains piano accompaniment staves with complex rhythmic patterns.

35

Handwritten musical score for measures 35-38. The top section contains vocal staves with lyrics: "quo - vi - am con - fir - ma - ta est, con - fir - ma - ta est" and "su - per". The bottom section contains piano accompaniment staves with complex rhythmic patterns.



Distribución de voces:

- Coro 1º:	Tiple 1º:	
	Tiple 2º:	
	Alto:	
	Tenor:	
- Coro 2º:	Tiple:	
	Alto:	
	Tenor:	
	Bajo:	

El bajo continuo señala intervalos y alteraciones en ocasiones contadas. Se utiliza en esta obra la agrupación litúrgica usual de órgano, violón, dos violines y oboe. Sus líneas forman un conjunto concertado, muy elaborado, independiente de las voces y con importante desarrollo melódico

y rítmico; en él se observan también los rasgos del tránsito entre el estilo de finales del barroco y el galante. Los característicos del primero se ven en:

- figuración de semicorcheas en violines y oboe, con pasajes donde abundan arpeggios y escalas.
- pasajes de melodía continua y otros, tanto en las voces superiores como en el bajo, de pulsación rítmica ininterrumpida.
- adornos característicos como el trino con resolución.

Se dan principalmente en el salmo. En el "Gloria" se encuentran detalles de estilo galante:

- fragmentación melódica. Melodías cantábiles y sencillas.
- armonía funcional y esquematismo en la línea del bajo.
- comienzos acéfalos característicos.
- adornos propios del estilo como, tresillos, "pointés" y "acciaccaturas".
- en general, conjunto más ligero y sencillo que el del salmo.

- VILLANCICO: "Del ave la vaga senda". Juan Martín, 1747.

Es un villancico al Santísimo que se conserva en el archivo de música de la catedral de Salamanca con la referencia E-SAc, 28.48 / N° 1940. El título de la portada es: Villancico a 6. a el Ssmo. / con Violines / Del Ave La Vaga / De D. Juan Martín / 1747 /. El original contiene siete hojas dobles y dos sencillas de tamaño folio, apaisadas y dobladas, escritas por un lado por un mismo copista, manuscrito. Partes: Tenor y Bajo del coro 1º, Tiple, Alto, Tenor y Bajo del coro 2º, Violines 1º y 2º, Acompañamiento.

Su estructura es de estribillo y coplas. En el estribillo se puede apreciar lo siguiente:

- Estribillo (cc. 1-104):
  - introducción instrumental (cc. 1-16)
  - dúo vocal (cc. 16-39)
  - tutti de voces e instrumentos (cc. 39-62)
  - interludio instrumental (cc. 62-66)
  - dúo vocal (c. 66-81)
  - tutti de voces e instrumentos (cc. 81-104)



En las coplas la división es la siguiente:

- Coplas (cc. 115-160):
  - introducción instrumental (cc. 115-121)
  - solo (cc. 121-144)
  - tutti de voces e instrumentos (cc. 144-160).

En esta estructura se aprecian las influencias del estilo de concierto y de la ópera italiana de finales del barroco; por un lado, la organización que se da tanto en el estribillo como en las coplas se asemeja al esquema Introducción-Solo-Ritornello del concierto veneciano; por otra parte, hay semejanzas también con la estructura tripartita y contrastante del aria de capo de la ópera napolitana de los mismos años.

Los procedimientos compositivos que emplea son homofónicos: introducciones e interludios instrumentales, solos y dúos vocales, tutti de voces e instrumentos; no hay contrapunto como tal, sólo se dan en algunas secciones alternancias melódicas de efecto imitativo pero de fundamentación armónica (Ejemplo 1. cc. 39-50), que es lo poco que queda de la escritura policoral barroca. Vemos en estos procedimientos, otra vez, la influencia del estilo de concierto.

La realización es de predominio del movimiento contrario (60.9 %) sobre el paralelo (34,1 %) y oblicuo (5,8 %). La conducción de voces y la realización de quintas, octavas y

Handwritten musical score for "del ave" in 2/4 time. The score is divided into two systems, with measures 40 and 45 marked at the beginning of each system. The lyrics are written below the vocal staves.

**System 1 (Measures 40-45):**

- Staff 1: *-ma del a-ve del fi-go el cu-ro la se-ra*
- Staff 2: *-ma (etc)*
- Staff 3: *del a-ve del fi-go el cu-ro la se-ra*
- Staff 4: *del a-ve (etc)*
- Staff 5: *del a-ve (etc)*
- Staff 6: *del a-ve (etc)*
- Staff 7: *del a-ve (etc)*
- Staff 8: *del a-ve (etc)*

**System 2 (Measures 46-51):**

- Staff 1: *nos tan g-ro-*
- Staff 2: *nos tan g-ro-*
- Staff 3: *nos tan g-ro-m-de*
- Staff 4: *nos tan g-ro-m-de*
- Staff 5: *nos tan g-ro-m-de*
- Staff 6: *nos tan g-ro-m-de*
- Staff 7: *nos tan g-ro-m-de*
- Staff 8: *nos tan g-ro-m-de*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

"del ave" E. J.

unísonos y sensible siguen siendo clásicas. Las notas extrañas que emplea son de paso (58,22 %), bordaduras (12,5 %), apoyaturas superiores (10,1 %) e inferiores (1,2 %), pedal superior (5 %), escapadas (1,2 %) y retardos (11,3 %). Comparando ésto con la realización que presenta Aragüés en su villancico "Venid, venid vivientes" de 1740, vemos que la de Martín presenta rasgos de una menor evolución por los movimientos más clásicos de las voces y la presencia de adornos como pedales y retardos, más propios de la escritura de finales del barroco.

El uso de la tonalidad se hace evidente en el dominio de la de Sib M, desde la que irá a los vecinos sol m, Fa M y do m; las modulaciones son enármonicas (66,6 %), diatónicas (28,5 %) y cromáticas (4,7 %); el procedimiento empleado por quintas (42,8 %), segundas (52,3 %) y relativo (4,7 %); serán reales en su mayoría (71,4 %). El empleo de los grados es de I-tónica, V,II,VII-dominante, IV,II-subdominante; la frecuencia: I (39 %), V (30 %), IV (13 %), II (14 %), VII (4 %). Los acordes son perfectos mayores y menores (70 %), en fundamental (97,1 %) y 1ª inversión (2,8 %); quinta disminuida sobre VII en fundamental (4 %) y séptima (26%) sobre V y II, en fundamental y 1ª inversión. Las disonancias son de séptima y muchas se presentan preparadas y resueltas (42,5 %). La comparación con el villancico de Aragüés sitúa al villancico de Martín en un estado de mayor sencillez en cuanto al uso de la tonalidad:

- no hay uso de III y VI grados.
- predominan los acordes perfectos y mayores en estado fundamental, no hay 2as inversiones.
- no hay séptimas sobre IV.
- hay un amplio porcentaje de disonancias preparadas.
- curva tonal mucho más sencilla, presentando menos modulaciones pasajeras.

En las melodías se aprecian diseños largos de movimiento continuo, típicos del alto barroco (Ej.2. cc. 16-39); no obstante, se observa una tendencia a la fragmentación y a la oposición temáticas, que indican un estilo de transición hacia las formas de la escritura galante. Hay en ellas adornos como trinos y mordentes superiores, coloratura vocal de cuatro notas en escala o terceras, ámbito medio, que nos vuelven a situar la obra en ese estadio intermedio; pues, por un lado, la ejecución vocal sigue dependiendo del estilo de bravura propio de la ópera napolitana de finales del barroco y, por otra parte, la contención en el virtuosismo al imponer límites a las vocalizaciones y la extensión vocal, y el presentar un adorno tan típico como es la "acciaccatura", la acercan al nuevo estilo (Ej.3. cc. 150-152). El desarrollo de las melodías se hace por imitación libre y desenvolvimiento temático.

Handwritten musical score for "Del ave" in G major, 2/4 time. The score is divided into two systems, each with a vocal line and four piano accompaniment staves.

**System 1:**

- Vocal Line:** *Del a-ve la ma-ga di-á-fa-na*
- Accompaniment:** Features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line in the left hand.

**System 2:**

- Vocal Line:** *sex-da di-á-fa-na sex-da solo*
- Accompaniment:** Continues the rhythmic pattern, with some chords marked with a '7' (dominant seventh).

Handwritten annotations include "20" at the end of the first system and "solo" above the second vocal line.

"Del ave": G. L.

Handwritten musical score for a piece titled "Del ave." The score is written on five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "- diu - te su - pe - rior es - fe - ra, su - pe - rior es - fe - ra". The second staff is the piano accompaniment. The score is marked with a 2/4 time signature on the left. There are two measures of music shown, with a double bar line in the middle. The first measure is marked with a fermata and the number "25" above it. The second measure is marked with a fermata and the number "20" above it. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

"Del ave." Ej. 2.

2.

do el más ri-co

pues sien

sien do el más ri-co

[original] pues

pues sien - do el más sa-bio

pues sien - do el más sa-bio

pues (etc)

pues (etc)

2/4

"Del ave." Ej. 3.

del más sa-bio ni pu-do ni su-po

sua del más sa-bio (etc)

ni pu-do ni su-po

ni pu-do ni su-po

ni pu-do ni su-po

ni pu-do (etc)

2/4

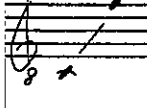
"Del ave. Ej. 3.

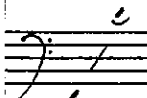
2.

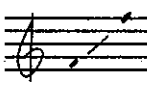


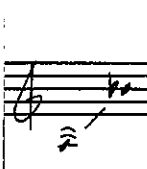
La rítmica de la obra está en consonancia con lo anterior. Hay predominio de las formulas binarias de origen gestual, con comienzos en anacrusa, típicos del estilo de concierto, y finales conclusivos; aunque también aparecen formas semiconclusivas en frases interiores (ver Ej.2. c. 22. tiple 1º), acercándose así a los finales con "port de voix" o "acciaccaturas" (Ej.3. cc. 150 y 152, dúo vocal) característicos de la música galante.

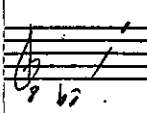
Los recursos vocales que emplea son:

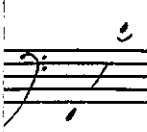
- Coro 1º: Tenor: 

Bajo: 

- Coro 2: Tiple: 

Alto: 

Tenor: 

Bajo: 

El bajo continuo sólo señala tres intervalos de cuarta y un paso 4-3. La línea del bajo y las partes de violines se integran en una estructura concertada en trío, fiel al estilo de concierto italiano del barroco tardío al presentar:

- pasajes de escala y arpeggios rápidos.
- pulsación mecánica en el bajo, reforzada por la subdivisión de valores en los violines.
- unificación temática y rítmica.

Sin embargo, como hemos venido viendo a lo largo de todo este comentario, nos encontramos ante una obra de tránsito entre dos estilos; rasgos que delatan la moda galante serán:

- interrupción de la línea del bajo.
- principios de fragmentación melódica y organización temática contrastante.
- contención en el virtuosismo y adopción de un estilo más cantabile, de imitación vocal.
- "acciaccaturas".

La retórica musical, aplicada a la expresión de los afectos, va siendo sustituida por un tejido de carácter idiomático, originado e impulsado por la música instrumental y

vocal del alto barroco y que poco a poco irá adquiriendo sus propios códigos de representación, más directos y específicos, liberándose la música de esta manera de la servidumbre literaria a la que había estado sometida anteriormente.

- SALMO: Miserere mei. J.A. Aragüés, 1747.

Salmo que se conserva en el Archivo de la Universidad de Salamanca bajo la referencia: Capilla, N° 18. En la portada aparece la descripción siguiente: Miserere meum. .1747. / Deus. a. 4° / Con. Violines / M. Juan. Aragüés /. El original contiene seis hojas tamaño doble folio dobladas y apaisadas, escritas por ambos lados; dos hojas tamaño folio dobladas y apaisadas, escritas por ambos lados; una hoja en folio, apaisada y escrita por un lado. Manuscrito. Un único copista. Partes: Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, Bajo, Violines 1° y 2°, Bajón y Acompañamiento.

Esta estructurado en episodios independientes. Cada uno de ellos trata un versículo del texto latino. Dada la longitud de este salmo del triduo sacro, el compositor sólo pone en música los versículos impares y el gloria final, dejando los pares para ser interpretados a canto llano por el coro, en alternancia con la capilla de música.

Los episodios son:

- 1°) (Versículo 1°) "Miserere mei" (cc. 1-29).
- 2°) (Versículo 3°) "Amplius" (cc. 30-54).
- 3°) (Versículo 5°) "Tibi soli" (cc. 55-87).
- 4°) (Versículo 7°) "Ecce enim veritatem" (cc. 88-121).
- 5°) (Versículo 9°) "Auditui meo" (cc. 122-150).

- 6º) (Versículo 11º) "Cor mundum" (cc. 151-186).
- 7º) (Versículo 13º) "Redde mihi" (cc. 187-211).
- 8º) (Versículo 15º) "Libera me" (cc. 212-240).
- 9º) (Versículo 17º) "Quoniam si voluisses" (cc. 241-268).
- 10º) (Versículo 19º) "Benigne fac" (cc. 269-295).
- 11º) "Gloria Patri" (cc. 296-326).

En realidad, más que de episodios podría hablarse de movimientos cerrados o "números"; todos comienzan en Do M (excepto 3º, 4º y 8º, que lo hacen en do m), desde ahí, evolucionan de manera diferente; además, cada uno hace un empleo distinto de los elementos constructivos.

Con respecto a la textura hay que decir que los procedimientos empleados son fundamentalmente homofónicos:

- 5 voces en escritura vertical, sobre instrumentos (Episodio 7º, cc. 187-211).
- 5 voces en dos grupos alternos, sobre instrumentos (Episodio 9, cc. 252-264).
- dúo de tiples, sobre instrumentos (Episodio 4º, cc. 81-121).
- solo de tenor, sobre instrumentos (Ep. 3º, cc. 55-60).

La práctica contrapuntística es escasa; por un lado hay un uso abundante de la alternancia homofónica, que crea un ambiente

de imitación vocal, sin serlo en realidad (cc. 252-264); la única muestra de contrapunto vocal que hay (cc. 5-11), se aleja de la práctica de influencia palestriniana y se acerca más a la del contrapunto instrumental de finales del barroco, en el que el tejido de las partes se asienta sobre una estructura armónica plenamente tonal con funciones fundamentales de tónica, dominante y subdominante, que permite una mayor libertad en el diseño de las voces, adoptando éstas las innovaciones de la música vocal e instrumental; de las creaciones contrapuntísticas en esta línea, la fuga bachiana sería el paradigma de la perfección; el fragmento contrapuntístico al que nos referimos (cc. 5-11), presenta una escritura fugada con sujeto (Tiple 2º), contrasujeto (Tenor), respuesta (Alto) y contrasujeto (Tiple 2º).

~~No hay demasiadas diferencias en cuanto a la realización,~~ con respecto al villancico "Venid, venid vivientes" (1740), del mismo autor. Las más destacadas son la reducción de la distancia entre voces y los unísonos frecuentes entre tenor y bajo, que le dan una sonoridad más recogida, y la presencia de disonancias preparadas (25 %) y de retardos (6,4 %), acordes con su carácter litúrgico.

La organización en movimientos independientes, adoptando la estructuración del oratorio y la misa católica de la época, y el predominio de la textura homofónica, de la que ha desaparecido

prácticamente la policoralidad barroca, nos señalan, junto con otros elementos que veremos más adelante, influencias del estilo galante y preclásico de la música religiosa napolitana de tipo concertado.

El uso que hace de la tonalidad es similar al del villancico de 1740, no obstante, hay algunas novedades que ensanchan sus límites:

- mayor amplitud de las secuencias de acordes.
- mayor variedad cadencial; aparecen:
  - Interiores: IV-I, VII-I, V-VI.
  - Final: V-I, perfecta.
- intervalo de 9ª, preparado y con recesión en 7ª (Ej.1. c.242).
- notas alteradas descendente y ascendentemente (Ej.2. c. 13, La b y Fa #).

En las melodías se observan dos tipos:

- de inspiración contrapuntística: (Ej.3. cc. 5-11), alejándose del diseño contrapuntístico severo, son de construcción armónica, conservan la atmósfera de la imitación clásica en su silabismo, vocalizaciones sobre las acentuadas, asimetría, etc.

240

Eu - (4) am.

Eu - am.

7 43

"Miserere" J. S.



Handwritten musical score for "Miserere" Op. 2. The score is written on ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The second staff is another vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The third staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The sixth staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The seventh staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The eighth staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The ninth staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The tenth staff is a vocal line with lyrics: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,".

The score includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that suggests a vocal line with lyrics. The lyrics are: "us", "Se-cum-dum", "mag", "nam,". The score is numbered 12 at the top.

"Miserere" Op. 2.

Handwritten musical score for "Miserere" by J.S. Bach, page 1. The score consists of ten staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics "Mi-se-re-re" and "Mi-". The bottom six staves are instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The score is in C major and 3/4 time. The first measure is marked with a "1" above the staff. The fourth measure has a "5" above the Soprano staff. The bottom staff has fingerings "7", "4", and "3" above it. A "C" time signature is written on the left side of the page.

"Miserere" J.S.

Handwritten musical score for "Miserere" in E-flat major, Op. 3, No. 2. The score is arranged in a system of ten staves. The top four staves are vocal parts with lyrics: "me-i De", "se-re-re", "me-i De", and "De". The bottom six staves are instrumental accompaniment. The score includes dynamic markings like "p" and "f", and articulation like "acc". A fermata is placed over the final measure of the vocal parts. The number "10" is written at the end of the first staff.

"Miserere": Op. 3.

2.

Handwritten musical score for "Miserere" by J.S. Bach. The score is arranged in a system of ten staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each with Latin lyrics: "us", "se-cun-dum", and "mag-". The fifth staff is a Cello part, and the sixth is a Bass part. The bottom three staves are figured bass notation, with figures such as 6, 3, 7, and #6. The score is enclosed in a rectangular box.

"Miserere". E.J.

3.

- de construcción homofónico-armónica: (Episodio 8. "Libera me", dúo de alto y tenor, cc. 212-240. Ej.4. cc 212-218). En general, vale aquí lo que decíamos a propósito de los temas del villancico analizado de Aragüés; se observa también una estructura temática definida (Tema: dúo, cc. 212-230), simétrica, en forma de propuesta (cc. 212-220, do m) y respuesta (cc. 221-230, fa m / Mib M), de melodía cantáble y sentimental, y en la que el virtuosismo es sustituido por una fluidez delicada y grácil, de ámbito vocal reducido, con ornamentación en "pointés", apoyaturas inferiores y superiores y los característicos tresillos del estilo galante; los instrumentos rellenan y acompañan, muy ligeramente y sin quebrar este ambiente; el bajo es sólo un apoyo rítmico que sustenta una armonía funcional. Sin embargo se observan en ella elementos de avance con respecto al estilo apuntado en el villancico de Aragüés del año de 1740, dentro de la misma corriente y generación pero distinto ámbito. En el Miserere se ha ido más lejos en cuanto al desarrollo de la tonalidad; los temas adquieren mayor definición, dimensiones y posibilidades de desarrollo, alejándose definitivamente de la exuberancia ornamental y del desenvolvimiento continuo barrocos, adoptando líneas de un preclasicismo más avanzado. Todo lo referido sitúa a la obra bajo la influencia de la música eclesiástica concertada de estilo napolitano, música dentro de la corriente galante y preclásica a la vez, que encontraría en la obra de

*Largo*

Handwritten musical score for "Miserere" Op. 4, page 1. The score is in 3/4 time and G major. It features ten staves. The first two staves are vocal parts with lyrics "- me." and "TACET". The third and fourth staves are vocal parts with lyrics "Li-be-ra-me, li-be-ra" and "loco Li-be-ra-me, li-be-ra". The fifth and sixth staves are piano accompaniment with dynamics "dolce" and "dolce". The seventh staff is a bass line with "Tacet". The eighth staff is a bass line with "6 33". The score is in 3/4 time and G major.

"Miserere". Op. 4.

215

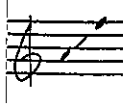
Handwritten musical score for "Miserere" by J. S. Bach, page 2. The score is arranged in a system of 11 staves. The top two staves are marked "Tacet". The third and fourth staves contain vocal lines with lyrics: "- me de sau - sui - xi - bus De - us,". The fifth staff is marked "Tacet". The sixth and seventh staves contain instrumental parts. The eighth staff is marked "Tacet". The ninth staff contains figured bass notation with figures 6, 67/5, 45, and 4.

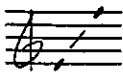
"Miserere". J. S.

2.

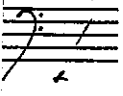
Pergolesi y otros autores de su generación su expresión más característica.

Las voces que emplea son:

- Tiple 1º: 

- Tiple 2º: 

- Alto: 

- Tenor: 

- Bajo: 

La voz de tenor presenta una tesitura de bajo solista.

El bajón es un arcaísmo en la instrumentación que, fiel a su papel tradicional desde finales del siglo XVI, se limita a doblar al bajo del coro; es un elemento más de los pocos que contribuyen a conservar la atmósfera de la música litúrgica anterior en un marco estilístico más moderno.

El continuo, que a partir de estos años irá caminando hacia el desarrollo obligado, se hace más profuso en la



numeración: 9ª, algunas 7as, 6as y 6/4, alteraciones de 3ª, 5ª, 6ª y 7ª, y pasos de 7-6, 4-3.

La línea del bajo se integra en el concertado de los violines y, juntos, presentan un acompañamiento en trío donde, fundamentalmente en los violines, se observan avances estilísticos en consonancia con el resto de la obra:

- mayor independencia de las melodías, patente en su mayor desarrollo y en las introducciones, interludios y soldaduras de los bloques corales.

- construcción en unísonos y terceras.

- desarrollo del acorde en arpeggios (bajo Alberti).

- figuraciones características como: comienzos acéfalos seguidos de corchea articulada y cuatro más ligadas dos a dos (Ej.5. cc. 60 y 61), figuración sincopada y pointée, tresillos.

- la melodía es ligera y cantáble, construida a base de fragmentos breves, con adornos típicos en tresillos y apoyaturas, no hay pasajes virtuosísticos o de bravura. Hay variedad en la articulación (staccatto, subrayado), matiz (fuerte y piano) y carácter ("dolce")

60

so - ci - pe - ca - vi,

*3/4*

*tact*

*tact*

46 43

"Miserere" Ej. 5.

En esta obra también han desaparecido las figuras de la retórica musical barroca y, de acuerdo con su carácter preclásico, se han sustituido por una expresión discursiva, directa, de origen instrumental.

#### 4.3. Conclusiones del análisis.

Estas son, a nuestro entender, las principales características observadas, en cuanto a lenguaje y estilo musical, en las obras que hemos analizado:

- 1) Utilización del sistema tonal, en sus modos mayor y menor y con uso de escalas mayores y menores melódicas, principalmente.
- 2) Empleo de los tonos Do M, Sol M y Sib M, preferentemente, como tonos principales, alcanzando tonos de hasta 4 accidentales en las modulaciones desde los primeros.
- 3) Construcción musical regida por los principios de la homofonía armónica.

- Empleo de grados: fundamentalmente I, V y IV en funciones de tónica, dominante y subdominante, respectivamente; en menor medida II, VI, III y VII, ligados a las funciones anteriores. Secuencias principales: V-I, IV-I, IV-V-I, VI-V-I, II-V-I. Cadencias más empleadas: V-I, junto con IV-I, y ocasionalmente I-V y V-VI.

- Empleo de acordes: perfectos mayores y menores en estado fundamental, alguno en 1ª inversión, escasos en 2ª; utilización moderada de séptimas sobre V; presencia escasa de quintas disminuidas o aumentadas y de séptimas sobre otros grados.

- Modulaciones: predominio de las enarmónicas, seguidas de diatónicas, escasas cromáticas; predominio de las efectuadas por quintas, seguidas de las de segunda y relativo; predominio de las reales sobre las pasajeras. Hay algunas progresiones, modulantes o no, y fundamentalmente por quintas.

- Realización de la armonía: tratamiento clásico en cuanto a quintas, octavas, unísonos y movimiento de voces: preferida la inmovilidad armónica o el movimiento conjunto, resolución natural de la sensible, predominio del movimiento oblicuo seguido del contrario. No suele haber cruces de voces; la distancia entre ellas oscila entre un mínimo de menor de octava y un máximo de doble octava. Notas extrañas: las que más abundan son las notas de paso, seguidas de retardos, bordaduras, escapadas y apoyaturas, en menor medida anticipaciones, floreos y pedales. Notas alteradas: muy escasas. Disonancias no de paso: de 7ª y 2ª, prácticamente todas resueltas, casi una cuarta parte preparadas.

- Realización del contrapunto: en general, se aleja de la escritura del contrapunto vocal de estilo clásico y se acerca más a la realización libre del contrapunto instrumental de carácter armónico-tonal.

4) Organización en cuanto a la presencia de voces e instrumentos: adquieren estas obras las características de concertato. En todas hay bajo continuo, y la participación de

voces e instrumentos varía. En todas las composiciones es el elemento vocal el que predomina sobre los instrumentos; entre estos los habrá de acompañamiento continuo: órgano, arpa y violón, y melódicos: violines y oboe.

Registros vocales: mínimo de quinta, máximo de doble octava, y medio de décima, siendo muy frecuente también el de octava y duodécima.

Escritura de la línea del bajo continuo en forma independiente y con una numeración muy escasa en cuanto a interválica e indicación de alteraciones.

Estas serían las características fundamentales en cuanto al sistema musical empleado. Podemos decir que son comunes a todas las obras analizadas, que las variaciones observadas son mínimas y la evolución apreciada a lo largo de la secuencia cronológica comprendida entre ellas iría encaminada hacia un mayor ensanchamiento de la tonalidad, patente en:

- Utilización mayor de los grados secundarios: II, IV, VI, III y VII.
- Ampliación de las secuencias de acordes y del proceso cadencial.
- Utilización mayor de 2as inversiones, quintas disminuidas y aumentadas, séptimas sobre otros grados, e inicio de la utilización de la novena como disonancia de paso.

No obstante, esta evolución es mínima y muy lenta, pudiéndose afirmar que, a pesar de la afloración de estos elementos, son las características que hemos señalado en los puntos 1 al 4 las que definen con más propiedad la práctica compositiva de las obras analizadas.

Las variaciones, sin embargo, serán mucho más ostensibles en lo que se refiere al estilo. Podemos decir que sobre la base de un sistema musical más o menos común, en evolución tan imperceptible como lenta, se dan rasgos estilísticos que evolucionan con una velocidad mucho mayor.

Estas características de estilo podemos apreciarlas fundamentalmente en los elementos más periféricos de la obra tales como melodía, adornos, ritmo, forma, significación musical, etc, afectando menos a los aspectos estructurales del sistema de lenguaje musical empleado.

Remitiéndonos a los comentarios de las obras para una mayor amplitud de datos relativos a los rasgos estilísticos, podemos decir que en las diez que hemos analizado se observa una evolución que va desde el estilo policoral, influenciado por la primera práctica pero sobre una estructura barroca, del "Christus factus" de Micieces (1717), hasta los rasgos galantes y, en cierto modo, preclásicos del "Miserere" de Aragüés (1747).

Entre estos dos hitos, podemos establecer una evolución que continúa, después de la mencionada obra de Micieces del año 1717, en su villancico titulado "Qué habrá en esta nave", de 1707, que, diez años antes, ya empleaba los recursos del barroco medio de fusión hispano-italiana, de influencia escénica, en el que se podían apreciar, además, elementos ornamentales del barroco francés; demostrándose aquí, una vez más, la adscripción, por esas fechas, de las obras litúrgicas en latín a un estilo más severo que el empleado para las más circunstanciales y festivas en texto castellano.

Yanguas en su villancico de 1722, "Ay de mí", sigue bajo la influencia del "belcantismo" de mediados del barroco, con presencia también de elementos del gusto francés; y en su "Beatus vir" del mismo año, aunque sigue empleando la policoralidad, se mueve ya claramente dentro de una práctica barroca de tipo concertado que no deja dudas en cuanto a su abandono de la "primera práctica" contrapuntística. Dieciséis años después, cuando en 1738 aborda una nueva versión del "Beatus vir", utiliza el estilo barroco belcantista, más avanzado y más profano que el empleado en el de 1722; esta misma atmósfera estará presente también en el villancico "Pues que tristes rubíes", de 1743, en el que presenta un estilo muy personal y depurado, donde los rasgos del belcantismo italiano del barroco medio están muy claramente representados. Estas dos



obras de Yanguas son tardías, insisten en un estilo más propio de los últimos años del siglo anterior o primeros del dieciocho en unas fechas en las que el estilo galante está recorriendo Europa, la corte española e incluso la ciudad de Salamanca; representan también un fenómeno no infrecuente de permanencia de un compositor, avanzado en edad, en un estilo antiguo para su tiempo pero depurado y personalizado en su técnica, como serían, en coordenadas distintas, los casos de Schutz y J.S.Bach al final de su carrera.

Tenemos una prueba en la obra de Aragüés, "Venid, venid vivientes" (1740), de que el estilo galante ya estaba presente en Salamanca en aquellos años. No obstante, el autor intenta en ella conciliar el nuevo estilo con la tradición belcantista del barroco medio, acercándose así al estilo de Yanguas, y los rasgos altobarrocos, propios de la exuberancia veneciana, que tardarían años en desprenderse de las características galantes de la escuela napolitana.

Esta mezcla de estilo de alto barroco, o de concierto, típico de la música de la escuela de Venecia, con rasgos galantes, nacidos en el ámbito escénico de Nápoles, filtrados ambos a la música religiosa, se dará en Juan Martín en sus obras "Laudate Dominum" y "Del ave la vaga senda", de 1744 y 1747 respectivamente, donde abandona definitivamente el estilo de barroco medio que caracterizaría las últimas obras del anciano

Yanguas. Al igual que él, Martín, acortaría en ellas las diferencias entre música en latín y en castellano, haciéndolas partícipes a ambas de un mismo estilo, a diferencia de lo que había sido habitual pocos años antes y como reflejo de la absoluta entrega de la música religiosa a la influencia de la música profana por aquellas fechas.

Es en la obra de 1747, "Miserere", de Aragüés, donde se alcanza un estilo más moderno; el barroco se abandona a favor del estilo galante, que a la vez preludia determinadas características del mundo clasicista, sumándose así el autor a la práctica experimentada por aquellas fechas en los círculos más vanguardistas de la producción musical internacional. De esto podríamos deducir también que, comparando esta obra de Aragüés con la contemporánea de J. Martín, el compositor de la capilla universitaria está más avanzado estilísticamente, al menos en esa fecha y obra, que el organista de la catedral. En ello podríamos ver una correspondencia con lo que decíamos en la introducción: la insistencia unánime de la organización eclesiástica catedralicia en perpetuar los planteamientos sociales, y por lo tanto estéticos, del periodo barroco, mientras que la universidad, en una proporción importante de su claustro, se alineaba en gran medida con los nuevos planteamientos ilustrados, que ya desde 1719 habían impuesto, junto con otras causas, cambios en lo ceremonial y, por lo tanto, en los elementos constitutivos del mismo.

Las conclusiones del análisis son aplicables fundamentalmente a las obras estudiadas en este apartado. De todos modos, dado que la selección se hizo de forma que fueran representativas de la música compuesta y ejecutada en dichas instituciones, y que hasta ahora no hay otros estudios sobre la música salmantina de este periodo, las conclusiones han de aceptarse como definitivas de la práctica musical, en cuanto a lenguaje y estilos, de la música de las tres capillas salmantinas durante el periodo 1700-50.

Las conclusiones se han establecido a partir de música que es denominada como polifonía moderna o "a papeles", ya que es la única cuyas obras cumplían los requisitos que fijábamos en el procedimiento de trabajo: que estuvieran completas y fueran de autor y fecha conocida. Las obras de los libros de polifonía, o "de facistol", no presentan fecha conocida y si lo hacen, como en el caso de las misas de Torres, no son de los compositores de las capillas salmantinas. De la música instrumental no tenemos ninguna muestra de este periodo. No obstante, el análisis de la "polifonía moderna" o "a papeles" resulta muy apropiado para extraer conclusiones sobre el lenguaje y estilos musicales propios de la época, ya que representaban la práctica contemporánea, el lugar donde se plasmaban preferentemente las innovaciones. En la "polifonía clásica" o "de facistol" había una necesidad doctrinal de permanecer fiel a los usos

sancionados como más propios para la liturgia católica, conservando los modelos inmutables, determinados en el último Concilio y recordados en distintos documentos papales del siglo XVII; la evolución podía darse, y de hecho así lo confirman los especialistas, pero hay que sospechar que está más constreñida y dificultada, siendo peligroso considerar las características de estas obras como propias del momento en que se escriben, olvidándose de que no dejaban de ser un producto nacido precisamente para vencer la continua mutabilidad de lo temporal.

## 5. CONCLUSIONES GENERALES.

Hecha la descripción de las tres capillas salmantinas durante la primera mitad del siglo XVIII, estamos en condiciones de responder a las preguntas que nos hacíamos al final de la introducción (1) y cuyas respuestas adquirirán el carácter de conclusiones a este estudio.

En primer lugar nos preguntábamos si había conexiones entre las tres capillas de modo que se justificase la idea de una práctica musical común.

Si analizamos la historia de las tres (2), podremos observar cómo hay una imbricación casi constante entre ellas. Veámoslo de manera resumida:

- Hasta la formación de la capilla de la universidad, en las ceremonias organizadas por esta institución se empleaban músicos de San Martín, hasta 1704; de 1705 a 1722 asistían, además, músicos de la capilla de la catedral. En 1722 la universidad y San Martín compartirán una misma capilla de música para las ceremonias de ambas instituciones. A partir de 1738 la

-----  
(1) Ver pág. 29.

(2) Ver 1.1, 2.1. y 3.1.

universidad contará con su propia capilla al romper el acuerdo que tenía al efecto con la iglesia de San Martín.

- En la iglesia de San Martín, a pesar de contar desde 1676 con capilla de música, era la de la catedral la que asistía a la fiesta de la parroquia; junto a los músicos del cabildo solían intervenir en ella dos de San Martín. De 1722 a 1738 tuvo capilla compartida con la universidad. De 1738 a 1742, años en los que no hubo una capilla estable en San Martín, asistían a sus funciones tanto la capilla universitaria como la de la catedral. A partir de 1742 ya hay una capilla solvente pero es reforzada con músicos de la universidad (3) o de la catedral (4). Esta dependencia se manifiesta también en el hecho de que sean los músicos de las otras dos capillas los que formen el tribunal de las oposiciones celebradas durante el curso 1749-50 para cubrir plazas vacantes en la capilla de San Martín (5).

- La capilla de la catedral es la que manifiesta una mayor autonomía. Esto se constata por dos hechos: es la única que existía antes de 1700 y que se mantiene sin fisuras durante todo

-----  
(3) LBC, fol 126v. Manuel Piquer, violín de la universidad, asiste a San Martín durante las celebraciones del curso 1749-50; cobra por función.

(4) LBC, fol 102r. Matías Menéndez, arpista de la catedral, asiste durante 1743-44 en las mismas condiciones que Piquer.

(5) LBC, fol 126v.

el periodo estudiado (1700-50); por otra parte, si analizamos la red de relaciones entre ambas, son muchas más las intervenciones de la capilla de la catedral en las otras dos instituciones, tanto en ocasiones en que no hay en ellas capilla de música como para reforzar las existentes, que de las capillas de la universidad y de San Martín en la catedral. Sólo hay constancia, durante la primera mitad del siglo XVIII, del refuerzo que hicieron en la capilla de la catedral algunos músicos de la universidad-San Martín durante las fiestas de la consagración de la catedral nueva (agosto-septiembre de 1733) (6).

Es lógico pensar que con este continuo trasvase de músicos hubiera una práctica musical común y, además, que fuera la capilla de música de la catedral la que en cierto modo marcara las líneas generales de dicha práctica. Corrobora esta afirmación el hecho probado de que el maestro de capilla de la catedral lo era a su vez de la universidad, por el hecho de ser catedrático de esta materia en ella (7). No obstante, esta afirmación que, en cierta medida, puede parecer general, hay que analizarla más detenidamente para el periodo que nos ocupa.

-----

(6) AUS 1417, fol 46r.

(7) Ver capítulo 1.2., dedicado a la estructura de la capilla de la universidad, y más concretamente las páginas 41, 42 y 79.

Es muy posible que la unificación en la práctica musical, entendida como una cierta unidad de criterios en cuanto a obras interpretadas, lenguaje musical y estilos empleados, se diera principalmente en el periodo comprendido entre 1700 y 1738, y que fueran los criterios musicales de la capilla de la catedral los dominantes. Esta afirmación la fundamentamos en el hecho de que la capilla de la catedral asistía a San Martín de 1700 a 1722 y a la universidad de 1705 a 1722, y que de 1722 a 1741 el maestro de la capilla formada entre la universidad y San Martín sería el propio Antonio Yanguas, catedrático de música de la universidad por ser maestro de capilla en la catedral.

El declive físico de Antonio Yanguas, iniciado a principios de los años 30 del siglo XVIII (8), hace que, a finales de esa década, sus principales responsabilidades sean delegadas en músicos más jóvenes; por un lado, en la catedral, la enseñanza de los mozos y la composición recaen en el organista Juan Martín, quien le sucedería en 1754 en el magisterio de capilla; en la universidad cedería la cátedra en 1741, primero en calidad de sustituto, a Juan Antonio Aragüés que era, al menos desde 1738, compositor, organista y arpista de la capilla de música de la universidad. En esos años de finales de los treinta y década de los cuarenta, en los que Yanguas está prácticamente retirado de sus principales cargos y sustituido

-----  
(8) Ver págs. 238-240.



interinamente, hasta su fallecimiento, por Martín y Aragüés en los puestos de catedrático de la universidad y maestro de capilla de la catedral, iniciándose así una situación nada tradicional en cuanto a la correspondencia entre las dos instituciones ya que ambos puestos habían venido siendo desempeñados por la misma persona; en esas fechas es cuando, a nuestro parecer, la práctica musical de ambas instituciones discurre por caminos diferenciados.

Esta justificación que hacemos de la evolución de la práctica musical recurriendo a la historia de las instituciones se confirma también desde el análisis de las obras. Aragüés en su villancico "Venid, venid vivientes" de 1740 inicia una separación estilística con respecto a Yanguas en la utilización de rasgos de alto barroco y galantes, conservando, sin embargo, una cierta semejanza con el aún catedrático de la universidad y maestro de ambas capillas al no desprenderse del estilo "belcantista" que marcó la música de Yanguas, tal como se aprecia en su "Pues que tiernos rubíes" de 1743. Si comparamos las obras de Martín, "Del ave la vaga", y de Aragüés, "Miserere", ambas de 1747, veremos que la distancia entre ambos también existe y, tal vez, aumenta: Martín sigue todavía postulados altobarrocos mientras que Aragüés se adentra aún más en la línea galante y preclásica.

Resumiremos lo hasta ahora escrito diciendo que hay conexiones entre las tres capillas que justifican de 1700 hasta alrededor de 1740 la idea de una práctica musical común, dirigida por la capilla de la catedral. A partir de entonces, y coincidiendo con el declinar de las funciones de Antonio Yanguas como catedrático y maestro de capilla, hay una cierta diferenciación entre la práctica de la capilla universitaria y la catedralicia; la de San Martín, como se ha visto más arriba, a partir de entonces y coincidiendo con la menor relevancia social de la institución que la financiaba, estará influenciada a la vez por las otras dos capillas.

La práctica musical de las capillas salmantinas no sólo se ejercía en el ámbito de sus respectivas instituciones sino que, como hemos visto, ~~también se dejaba sentir en otras comunidades religiosas, parroquias, colegios, casas nobiliarias, etc,~~ tanto de Salamanca como de fuera de la capital. Esta asistencia era muy disputada entre ellas, siendo la de la catedral, primero, y la de la universidad, después, las primeras de la ciudad en cuanto al número de fiestas celebradas (9). Este hecho nos indica que estas capillas eran las que mayor influencia tenían en la ciudad siendo consideradas, por su

-----  
(9) Ver pág.95 para la universidad y 252-254 para la catedral.

solicitud, como las ideales para la interpretación de la música requerida en las ceremonias sagradas, convirtiéndose así en los principales focos de irradiación musical que, incluso, trascendían los límites de la música religiosa y, como Bianconi ha demostrado para el caso de Roma, acababan siendo imprescindibles en otros géneros de música; en este sentido, en Salamanca encontramos a Juan Martín colaborando con Torres Villarroel en la elaboración de la zarzuela "La Harmonía de lo insensible y Eneas en Italia", estrenada, al parecer, en 1736 (10). Posiblemente, esta gran demanda de las capillas catedralicia y universitaria se daba no sólo porque fueran las mejor dotadas sino porque eran las de las instituciones más influyentes de la ciudad.

.....La actividad musical sabía como perpetuarse siempre que no .....  
se alterasen las circunstancias que posibilitaban el mantenimiento de la capilla; la forma de perpetuar dicha práctica activa era no dejando de producir nuevos músicos, o dicho de otro modo, enseñando de forma viva el oficio a las nuevas generaciones (11). Como hemos visto en los capítulos dedicados a este tema, la docencia era una necesidad

-----  
(10) Citado por Martín Moreno en Historia de la música. Vol 4. El s. XVIII. Pág. 107.

(11) Ver págs. 257-267 para la catedral y 103-106 para la universidad.

para la supervivencia de la capilla y una obligación, por lo tanto, para sus miembros. Era teórica y práctica, individualizada, abierta a influencias externas como era el aprovechamiento de músicos extranjeros o los viajes de estudios a la corte, y adquiriría un mayor desarrollo cuanto más dotada y estable fuera la capilla, siendo la de la catedral, de nuevo, la más aventajada.

La segunda pregunta que nos hacíamos en la introducción era sobre la evolución experimentada en la práctica musical de las capillas salmantinas durante la primera mitad del siglo XVIII en cuanto a obras interpretadas y lenguaje y estilos musicales empleados en las mismas.

En los capítulos anteriores se ha visto por separado la evolución de cada uno de estos aspectos y desde cada una de las capillas. Ahora se trata de ver si hay conexiones en cuanto a los cambios operados en cada uno de ellos.

Como veíamos en el capítulo 3.5, en la catedral de Salamanca durante los años de 1700 a 1750 había convivencia entre obras compuestas en dos periodos: uno comprendido entre 1554 y 1610, y otro entre 1700 y 1750. Las del primer

-----  
(12) Ver págs. 333-341.

grupo son las de los "Libros de polifonía" y pertenecen a autores de aquel periodo: Vivanco, Navarro, Palestrina y Victoria, entre las del segundo hay algunas de los "Libros de polifonía" (Micieces, Yanguas y Torres) y el resto es de las llamadas de "Polifonía en papeles sueltos".

Las obras de los "Libros de polifonía" son mayoritariamente a cuatro voces mixtas, en ningún caso aparecen instrumentos y las formás más representadas son motetes, himnos y misas. Entre las obras de "Polifonía a papeles" predominan las escritas sobre texto en castellano, entre las que destaca la forma villancico, apareciendo las cantadas en 1711; todas, incluido las compuestas sobre texto en latín, están escritas para voces y acompañamiento continuo, la mayoría, además, incluyen instrumentos en concertato con las voces.

Durante el periodo 1700-50, y refiriéndonos a las obras de "Polifonía a papeles", pues de las obras de los "Libros de polifonía" no tenemos datos al respecto, hubo dos etapas que destacaron en cuanto al alto número de obras compuestas: una que va de 1710 a 1719, precedida y seguida de dos etapas de transición, 1700-1709 y 1720-32 respectivamente, y otra que comprende los años 1741 a 1750, precedida de otra etapa de transición entre los años 1733-40. En la etapa 1710-1719 destacan las obras de Micieces y Yanguas, en la de 1741-1750 las de Juan Martín.

En la universidad las obras conservadas son del tipo "Polifonía en papeles sueltos"; las hay a partir de 1735, siendo la forma más frecuente el villancico, la década de los años cuarenta la de mayor producción y el compositor más representado Juan Antonio Aragüés (13)

De la capilla de San Martín no tenemos datos que nos permitan asegurar, con la misma precisión que en los dos casos anteriores, lo que allí se interpretaba, sólo podemos deducir de forma indirecta unas ideas generales a partir de las fuentes documentales (14).

En la catedral se interpretaba, además, música instrumental por parte de los músicos instrumentistas de la capilla, canto llano por el coro eclesiástico y música de chirimías y de trompetas y atabales. En la universidad tenemos también datos que confirman la existencia de música de chirimías y de clarín, trompetas y atabales. Teniendo en cuenta que el canto llano interpretado en la catedral no estaba a cargo, en principio, de la capilla de música y que del resto de géneros musicales no se conservan muestras, no tendremos en cuenta estos datos ni los de San Martín a la hora de establecer relaciones entre los diversos aspectos de la práctica musical.

-----  
(13) Ver 1.5.

(14) Ver 2.5.

En cuanto al lenguaje musical empleado en las obras de las capillas, hemos señalado, principalmente en las páginas 444-447, que teniendo en cuenta las analizadas y limitándonos a las llamadas de "Polifonía a papeles" por las razones que en dichas páginas aducimos, hemos encontrado que el lenguaje utilizado es de tipo tonal y de construcción armónica basada en las funciones básicas de tónica, dominante y subdominante; también hemos observado que dicho sistema evoluciona muy poco a lo largo del periodo 1700-50.

Sin embargo, en cuanto al estilo (15) hay una evolución clara y más rápida. En las obras analizadas de Micieces vemos por un lado un estilo de barroco medio (1707, "Qué habrá en esta nave") y mezcla de primera práctica y barroco inicial y medio en su "Christus factus" de 1717. Yanguas, en sus dos obras de 1722 se mueve en el barroco medio en "Ay de mí" y en el estilo policoral, también de barroco medio, en el "Beatus vir"; sin embargo en las dos siguientes acorta las distancias en cuanto a diferenciación estilística entre la obra en castellano "Pues que tiernos rubíes" (1743) y la obra en latín "Beatus vir" (1738), colocando a ambas en la esfera belcantista de origen escénico propia de finales del barroco medio. En la década de los años cuarenta los compositores J.A. Aragüés y Juan Martín se

-----  
(15) Ver págs. 447-452.

adentrarán en un estilo más nuevo que nace de la fusión de rasgos altobarrocos con otros de tipo galante, permaneciendo los primeros hasta 1747 en la obra de Juan Martín "Del ave la vaga", mientras que por las mismas fechas su presencia es ya mucho menor en Aragüés ("Miserere").

También resumiremos aquí algo de lo que dijimos a propósito de voces e instrumentos.

En las páginas 211 y 212 describíamos la evolución operada en la capilla de la catedral en cuanto a los instrumentos utilizados; en síntesis decíamos que hubo un grupo que, heredado del siglo anterior, se mantuvo prácticamente sin cambios durante todo el periodo 1700-50, nos referimos al formado por corneta, chirimía, bajoncillo, bajón, órgano, realejo y arpa. Además de ellos, de 1700 a 1718 se incorporan violón, violín, oboe, clave y, ocasionalmente, clarín, en lo que llamabamos como "primera modernización instrumental" de la capilla. A partir de 1736 entrarán flauta, trompa, clarín de forma definitiva y órgano, en una segunda etapa de modernización.

En la capilla compartida por la universidad y San Martín durante el periodo 1722 a 1738 (16) habrá también instrumentos propios de la práctica del XVII: chirimía, bajón, órgano y arpa, junto con violín y, desde 1726, también

-----  
(16) Ver págs. 66 y 67.



violón. En la capilla de la universidad entrarán clarín y trompa en 1735 y oboe en 1740, coincidiendo con la segunda modernización de la capilla catedralicia.

En la parroquia de San Martín, durante el periodo 1700 a 1722 había chirimía, órgano y arpa, y desde 1720 un bajón. También se produce una modernización a partir de 1738 con la entrada de un clarín, al que acompaña, desde 1740, un oboe.

De todo lo expuesto pueden extraerse algunas conclusiones:

- Vuelve a confirmarse la superioridad de la capilla de música de la catedral con respecto a las otras dos. En ella es donde más obras se conservan y de todo el periodo 1700-50. Como veíamos en anteriores páginas de este capítulo, su práctica marcaba la de la capilla universitaria y la de San Martín, al menos hasta los años cercanos a 1740 en que la de la universidad-San Martín se divide y Yanguas cede sus funciones de maestro de capilla y catedrático en dos personas: Juan Martín como maestro de la catedral y J.A. Aragüés como catedrático de música en la universidad; de este hecho surgirán dos prácticas musicales diferenciadas, viéndose la capilla de San Martín bajo la influencia de ambas.

- Durante todo el periodo 1700-50 habrá una permanencia de prácticas heredadas del siglo anterior que se manifiesta en las

obras compuestas entre 1554 y 1610 de los "libros de polifonía" de la catedral y en instrumentos como órgano, arpa, chirimía y bajón de San Martín y universidad, más bajoncillo, corneta y realejo de la catedral.

- También durante todo el periodo 1700-50 se da una presencia de música polifónica del tipo "a papeles".

- De 1700 a 1710 se constata en las obras del archivo de la catedral.

- Hay un incremento de obras entre las del archivo catedralicio a partir de 1710, iniciándose una fase que tendrá altos y bajos y durará hasta finales de los años treinta. Aparecerán en este periodo formas nuevas como la cantada (1711). La presencia fundamental será de las obras de los maestros de esta capilla: Micieces y, sobre todo, Yanguas. Según el análisis de obras realizado, Micieces participa de un estilo propio del barroco medio en el villancico, y de mezcla de práctica contrapuntística clásica y barroco inicial y medio en su obra en latín. Yanguas participa también de un estilo de barroco medio que acortará distancias acercando el estilo de las obras en latín a las en castellano a medida que se acerca al final del periodo, que traspasando sus límites hasta 1743, coincide con el declinar de su actividad. Todo este periodo coincide con la primera modernización de la capilla de la catedral y con la influencia de su práctica musical sobre las otras dos capillas.

- De 1740 a 1750 se da otra etapa creativa y de alta producción, patente en las obras conservadas tanto en la capilla catedralicia como en la de la universidad. Ambas se separan en cuanto a la práctica musical. Los compositores más representados en cuanto a obras y que marcaron además su dirección estilística serían Juan Martín en la catedral y J.A. Aragüés en la universidad. Los estilos alto barroco y galante reemplazarán al de barroco medio de influencia hispano-italiana, coincidiendo con una nueva generación de instrumentos en las tres capillas: flauta, trompa, clarín y oboe. La capilla de San Martín estará a expensas de los dictados estilísticos de las otras dos capillas salmantinas.

Como puede verse, la práctica musical de las capillas se distinguía por la unidad de los diversos factores que la integraban así como por su continua evolución. Esto nos lleva a formularnos una nueva pregunta sobre la procedencia de los estímulos e influencias necesarias para que dicho proceso evolutivo pudiera darse.

Evidentemente, hay influencias de tipo cultural cuyo origen habría que buscar en las instituciones a las que servían las capillas de música, a ello nos referiremos más adelante, y otras de tipo musical, más concretas y relacionadas con la

práctica de las capillas; la procedencia de estas últimas podríamos encontrarla, al menos, en los factores siguientes:

- Los músicos profesionales que se incorporaban a las capillas procediendo de otras localidades e instituciones, aportaban nuevos criterios, nuevas técnicas instrumentales, nuevos estilos, que se transmitían a través de su ejercicio musical y de su enseñanza, destinada principalmente a los mozos y capellanes (17) . En la documentación de las capillas universitaria y de San Martín no consta apenas la procedencia de los profesionales, en la de la catedral sí (18) , pudiéndose elaborar un listado de lugares de origen: Capilla Real, convento de la Encarnación y Colegio Real de Su Majestad, de Madrid, catedral de Santiago de Compostela, catedral de Valladolid, catedral de Burgos, monasterio de Nra. Sra. de Guadalupe, catedral de Coria, Sto. Domingo de la calzada, ciudad de Valencia, Vitoria, Nápoles y Flandes.

- Obras impresas o manuscritas de autores no pertenecientes a la capilla. Conservadas o no (ver lo que decimos sobre la conservación de música instrumental (19). Concretamente, Juan Francisco de Corominas,

-----  
(17) Ver el caso de Hagelstein en la capilla de la catedral, págs. 263 y 264.

(18) Ver págs. 226-240.

(19) Capítulo 3.5.

primer violín de la capilla de música de la universidad, en su "Aposento antícritico" (Salamanca, 1726) da muestras de conocer, al citarlas, "obras excelentísimas" de músicos de Madrid: Antonio Literes, Joseph de Torres, San Juan [Joseph], Nebra y Sequeira, y de Italia: Corelli, Albinoni y Vivaldi [Vivaldi] ("Aposento", págs. 21 y 22); cita, en concreto, las obras "quinta y sexta de Corelli, y todas las de Albinoni" (pág. 27)

- Tratados de música. Al menos en la biblioteca de la universidad de Salamanca y a disposición, de entre otros, del maestro de capilla, encontramos índices del siglo XVIII que dan fe de los libros y obras musicales registrados y disponibles en dicho centro:

Classis decima séptima. Acoustica, seu música speculativa, et práctica.

- Ciruelus, Petrus. Elementa musices quator libris explicata, sermone latino: in opere cursuum mathem. artium.

- Cornet, Severinus. Cantiones musicae, sermone gallico: vol 6. in 4<sup>o</sup>, edita antuerpiae, 1581.

- Dechales, Claudius. De musica: tomo 4. suorum oper. tract 24. pág 1. ex. editione lugdumensi, 1690, in fol.

- Descartes, Renatus. Compendium musicae: tomo 4, suorum oper. pág. 428. ex editione elzeveriana, in 4<sup>o</sup>.

- Idem: de música et celeritate motus: tomo 5 oper. eiusd. edit. pág 353.

- Idem: de música et repercussione soni: tomo 6. oper. eiusd. edit. pág 102.
- Gallendus, Petrus. Manuctio ad theoriam musicae, seu eius partem speculativam: tomo 5. suor. oper. ex edit. Genevensi, 1658, in fol. pág 631.
- Hugenius, Christianus. Novus cyclus harmonicus, seu observationes musicae: tomo 2. Oper. varior. Pág 747, ex editione lugduno-batava, 1724, in 4<sup>o</sup>.
- Kircher Athanasius: Musurgia universalis, seu ars magna consoni et disoni, sermone latino: vol 2, in fol, edita romae, 1650.
- Maurolycus, Franciscus. Musicae traditiones, seu elementa musica, sermone latino: in opusc. mathem. pág 145, ex editione veneta, 1575, in 4<sup>o</sup>.
- Milano, Joannes. Reflexiones harmonicae, sermone italo: vol 1, in fol. edit. neapoli, 1701.
- Montanos, Franciscus. De simplici cantus modulatione, apud nos cantollano, sermone hispano. Vol 1, in 4<sup>o</sup>. Edit matriti, 1648.
- Montvallon: Novum musicae, systema de tonorum, intervallis et consonantiarum proportione, sermone gallico. Histor. acad. scient. anno 1742. pág 117.
- Ozanam, Iacobus. Problemata varia musices, sermone gallico: tomo 1. Recreation, pág 331. ex edit. parisiensi. 1724, in 8<sup>o</sup>.
- Pevernage, Andreas. Cantiones musicae, sermone gallico. Vol 6, in 4<sup>o</sup>. Edita antuerpiae, 1589.
- Porta, Persius. Ariadne musicalis, sermone italo. Vol 1, in 4<sup>o</sup>, edit neapoli 1696.
- Roel, Antonius. Instructio harmonica, seu musica theorica et practica, sermone hispano. Vol 1, in 4<sup>o</sup>, edit matriti 1748.
- Sabinus, Hippolytus. Opus musicum inscriptum alto, sermone italo. Vol 1, in 4<sup>o</sup>, edit venetis 1558.

- Tartini Iosephus, tractatus musicus secundum veram harmoniae scientiam, sermone italo. Vol 1, in 4<sup>o</sup>, edit patavii 1754.

- Torres Iosephus. De simplici et composita modulatione, apud nos cantollano i canto de órgano, sermone hispano. Vol 1, in 4<sup>o</sup>, edit matriti 1712.

- Tosca, Thomas. Música speculativa et practica. tomo 2. comp. mathem. tract 6.

- Vandenhove, Ioachinus. Florida sive cantiones e musicis selectae, sermone latino. Vol 1, in fol. Edit ultrajecti, 1601.

[AUS. Ms.1634. (Alrededor de 1775),  
fols 56v-58v]

La conservación en la actualidad de tratados no registrados en este índice, y, posiblemente, aunque publicados con anterioridad a 1775, no adquiridos después, como son el tratado de Juan Bermudo (Declaración de instrumentos musicales. Osuna, 1555) o el de Andrés Lorente (El porqué de la música. Alcalá, 1672) nos hace pensar que la riqueza bibliográfica de la universidad durante el periodo estudiado pudo ser mayor que la reflejada en sus listados, incluso que la registrada en el más cercano a dicho periodo como es el caso del Ms. 1634.

El "Aposento anticrítico" de Corominas nos sirve, otra vez, como prueba de que los tratados eran una fuente más de información y puesta al día de los conocimientos musicales, y que no sólo eran instituciones como la universidad las que los poseían; había, pues, como en el caso de las obras de música

instrumental, tratados y libros de propiedad privada, cuya existencia, lógicamente, resulta más difícil de demostrar que la de los depositados en los fondos de las instituciones, registrados mayoritariamente en índices e incluso conservados como patrimonio público, como es el caso de muchos de los de la Escuela Mayor salmantina. A este respecto, Corominas dice textualmente dirigiéndose al P. Feijoo: "Pero en lo que a mí Facultad toca, hame de perdonar que grite, porque tengo mis libritos y mis años de estudio en ellos" (Aposento, pág. 7); más adelante cita a los teóricos "Anastasio Kirker" [Kircher] (págs. 24 y 28), Dechales (pág.28) y Marino Merseno [Mersenne] (pág. 29).

3) Viajes de estudios, perfeccionamiento y actualización musical. Los hacían mozos, capellanes y músicos, pero también, y con un sentido de ponerse al día en las novedades, el maestro (19) y organistas de sólida formación como Iribarren (20). El centro receptor era habitualmente la villa y corte de Madrid.

-----  
(19)"El Sr. R<sup>o</sup>. Dn. Thomás de Miziezes, maestro de cappilla de dicha Santa Yglesia, puso en la noticia de el cavdo. haber visto las tres cappillas de música de Madrid [...] Y que también sabía se había impreso un libro de canto de missas de Torres". LAC 46, fol 386r.

(20)"Tenía determinado pasar a la villa y corte de Madrid para recapacitarse del estilo más gustoso que en dicha corte se practica". LAC 51. Fol 616.



En la introducción nos preguntábamos también sobre la influencia que ejercían las instituciones sobre las capillas que las servían. Como se ha podido ver a lo largo de la descripción, era muy considerable el condicionamiento que existía en la capilla de música por parte de la entidad que la cobijaba.

En primer lugar, vemos cómo la creación, mantenimiento y supresión de las capillas viene dado por decisión de las instituciones, cómo su función es determinada también por sus necesidades de representación y que la financiación y relaciones laborales se supeditaba a la estructura económica y social de la institución financiadora.

Por otro lado, la música interpretada obedece, además de a las necesidades representativas de las instituciones, a un sistema de valores que encuentra su última significación en el marco institucional. Por lo tanto, la evolución de la práctica musical en cuanto a obras interpretadas, voces e instrumentos empleados, lenguaje y estilos musicales, obedecerá, además de a razones estrictamente musicales, a cambios en la mentalidad social de los mecenas. A lo largo del periodo 1700-50 vemos como se producen coincidencias significativas a este respecto:

- La primera modernización de la capilla de la catedral (la única sólidamente constituida entonces) en cuanto a auge productivo, incorporación de nuevos instrumentos y adscripción

al estilo barroco, coincide, alrededor de 1707, con el reconocimiento definitivo de la causa borbónica por parte de las principales instituciones salmantinas; el nuevo orden se corresponde con una nueva música, quedando magnífica y circunstancialmente reflejado en el texto y música del villancico "Qué habrá en esta nave" (1707), de Micieces, donde se exalta la figura de Felipe V como rey y nuevo redentor de España.

- La creación de la capilla de la universidad puede encontrar su correlato en el giro ceremonial experimentado en la universidad por aquellas fechas y patente en la redacción del Ceremonial Sagrado y Político (1719) de B. Francos Valdés.

- La permanencia de las obras de Yanguas de 1738 y 1743 dentro de un estilo barroco que venía estando presente desde 1707, encuentra también su paralelo en el interés del cabildo catedralicio por permanecer, en fechas tardías, dentro del marco ceremonial de corte barroco, defendido en el panegírico "Glorias Sagradas" de 1736 de Calamón de la Mata frente a las nuevas corrientes ilustradas.

- Los pensadores ilustrados, que estaban presentes en la ciudad y fundamentalmente en parte del claustro universitario, critican y ridiculizan las, según ellos, anticuadas manifestaciones barrocas y proponen otras más aligeradas de

simbolismo y ostentación, como podía apreciarse, ya de manera clara, en las ceremonias organizadas por la universidad en la década de los años cuarenta del siglo de las luces; esta nueva concepción de la ceremonia pública encontraría una expresión musical afín en las obras de Aragüés para la capilla universitaria, en ellas se alejaba de las reminiscencias barrocas que, por las mismas fechas de finales de los cuarenta, Juan Martín todavía manifestaba en sus composiciones para el servicio de la catedral.

6. SIGLAS EMPLEADAS Y REFERIDAS A LAS FUENTES UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO.

Fuentes del Archivo de la Catedral de Salamanca.

- ACS Archivo de la catedral de Salamanca.
- CC Ceremonial de la catedral.
- CMC Catálogo archivo de música de la catedral.
- CR Cartas Reales.
- CSC Constituciones del colegio de Carvajal.
- FSC Fiestas solemnes de la catedral.
- K Calendarios.
- LAC Libro de actas capitulares.
- LCF Libro de cuentas de fábrica.
- V Varios.
- C Cajón / L Legajo / N Número.

Fuentes del Archivo de la Universidad de Salamanca.

- AUS Archivo universidad de Salamanca.
- CMU Catálogo de la capilla de música de la universidad.
- CU Ceremonial sagrado y político.
- FFC Fundaciones de fiestas para la capilla de Sn. Jerónimo de la universidad.
- FSU Fiestas y solemnidades de la universidad.

IBC Inventario de bienes de la capilla de Sn. Jerónimo.  
IB Índice de libros de la biblioteca de la Universidad.  
LC Libro de Claustros.  
LCP Libro de Claustros de primicerio.  
LCU Libro de cuentas.  
LR Libro de recibos.  
MS Manuscrito.  
RAM Razón de acuerdos de la capilla de música de la Univd.

**Fuentes del Archivo Diocesano de Salamanca.**

ADS Archivo diocesano de Salamanca.  
LBC Libro de bienes y rentas de la música de Sn. Martín  
LCCP Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Sn.  
Martín.  
LFPR Libro de fundaciones, posesiones y rentas de la  
parroquia de Sn. Martín

## 7. INDICE GENERAL.

### VOLUMEN I

INTRODUCCION: SALAMANCA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII .....	1
- Salamanca como ciudad estamental .....	1
- Las instituciones rectoras .....	6
- La fiesta barroca en Salamanca .....	7
- Las capillas de música en el contexto de la fiesta .....	14
- El siglo XVIII: cambios en el ceremonial barroco salmantino .....	19
- El estudio de tres capillas salmantinas como forma de aproximación a la práctica musical durante el periodo 1700-1750 .....	27
1. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (1700-1750). .....	30
1.1. Historia .....	30
1.2. Estructura .....	41
- Empleos .....	41
- Plantillas .....	53
- Las chirimías y el grupo de clarines, trompetas y atabales .....	59

- Voces de la capilla .....	64
- Instrumentos .....	66
- Provisión de plazas .....	68
- Nómina de músicos y maestros .....	70
1.3. Ambito de ejercicio .....	80
- Fiestas .....	80
- Participación de chirimías y de clarín, trompetas y atabales .....	98
- Ensayos .....	102
- Enseñanza de música .....	103
1.4. Organización social y económica .....	107
- Financiación .....	107
- Rango social y relaciones laborales: salarios, ayudas, vivienda, sanciones, licencias y estructuración social .....	119
1.5. Obras musicales interpretadas .....	132
- Polifonía en papeles sueltos .....	132
- Música de chirimías y de clarín, trompetas y atabales .....	140

2. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA PARROQUIA DE SAN MARTIN DE SALAMANCA (1700-1750). .....	141
2.1. Historia .....	141
2.2. Estructura .....	146
- Empleos .....	146
- Plantillas .....	146
- Voces de la capilla .....	152
- Instrumentos .....	152
- Provisión de plazas .....	155
- Nómina .....	156
2.3. Ambito de ejercicio .....	160
2.4. Organización social y económica .....	164
- Financiación .....	164
- Condiciones sociolaborales .....	168
2.5. Obras musicales interpretadas .....	172



3. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA (1700-1750) .....	174
3.1. Historia .....	174
3.2. Estructura .....	180
- Empleos .....	180
- Plantillas .....	188
- Voces de la capilla .....	194
- Instrumentos .....	197
- Comparación entre distintas capillas en cuanto al uso de voces e instrumentos .....	213
- Provisión de plazas .....	223
- Nómina .....	226
3.3. Ambito de ejercicio .....	241
- El Culto Divino .....	241
- Asistencia a otras ceremonias festivas distintas de las organizadas por el cabildo .....	252
- Ensayos .....	255
- Enseñanza de música .....	257
- Comparación de las tres capillas salmantinas ..	267
3.4. Organización social y económica .....	272
- Financiación .....	272
- Rango social y relaciones laborales de los miembros de la capilla. Salarios .....	277

- Comparación de distintas capillas en cuanto a financiación y escalafón salarial .....	288
- Ayudas, licencias y sanciones .....	295
3.5. Obras musicales interpretadas .....	298
- Libros de polifonía .....	299
- Polifonía en papeles sueltos .....	306
- Música instrumental .....	337
- Canto llano .....	339
- Música de chirimías .....	341
- Música de trompetas y atabales .....	341
4. LENGUAJE Y ESTILOS MUSICALES OBSERVABLES DURANTE EL PERIODO 1700-1750 EN LA PRACTICA MUSICAL DE LAS TRES CAPILLAS SALMANTINAS .....	342
4.3. Metodología de trabajo .....	342
4.4. Comentario de obras .....	346
- Micieces, T. Villancico: "Qué habrá en esta nave". 1707 .....	346
- Micieces, T. Antífona: "Christus factus". [1717]	357
- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1722 .....	369
- Yanguas, A. Villancico: "Ay de mí". 1722 .....	376
- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1738 .....	398
- Aragüés, J.A. Villancico: "Venid, venid, vivientes". 1740 .....	403

- Yanguas, A. Villancico: "Pues que tiernos rubíes". 1743 .....	410
- Martín, J. Salmo: "Laudate Dominum". 1744 ....	415
- Martín, J. Villancico: "Del ave la vaga". 1747.	422
- Aragüés, J.A. Salmo: "Miserere mei". 1747 ....	429
4.3. Conclusiones del análisis .....	437
5. CONCLUSIONES GENERALES .....	446
6. SIGLAS .....	469
7. INDICE GENERAL .....	471

## VOLUMEN II

1. PARTITURAS: .....	1
- Normas de transcripción .....	1
- Micieces, T. Villancico: "Qué habrá en esta nave". 1707 .....	2
- Micieces, T. Antífona: "Christus factus". [1717]	28
- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1722 .....	57
- Yanguas, A. Villancico: "Ay de mí". 1722 .....	104

- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1738 .....	121
- Aragüés, J.A. Villancico: "Venid, venid, vivos". 1740 .....	175
- Yanguas, A. Villancico: "Pues que tiernos rubies". 1743 .....	204
- Martín, J. Salmo: "Laudate Dominum". 1744 ....	221
- Martín, J. Villancico: "Del ave la vaga". 1747.	252
- Aragüés, J.A. Salmo: "Miserere mei". 1747 ....	296
2. DOCUMENTOS: .....	379
- Normas de transcripción .....	379
- Documentos del Archivo de la Universidad de Salamanca .....	380
- Documentos del Archivo Diocesano de Salamanca .	419
- Documentos del Archivo de la Catedral de Salamanca .....	422
3. TERMINOS EMPLEADOS EN LAS FUENTES DOCUMENTALES PARA NOMBRAR VOCES E INSTRUMENTOS .....	479
4. BIBLIOGRAFIA: .....	484
4.1. Fuentes documentales: manuscritos e impresos en Archivos .....	484
- Archivo de la Universidad de Salamanca .....	484
- Archivo Diocesano de Salamanca .....	485
- Archivo de la Catedral de Salamanca .....	486

4.2. MUSICA: libros, artículos, catálogos, diccionarios y antologías musicales .....	487
4.3. Obras referidas al contexto histórico y cultural .....	497
5. SIGLAS. ....	502
6. INDICE GENERAL .....	504



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

---



TRES CAPILLAS MUSICALES SALMANTINAS:  
CATEDRALICIA, UNIVERSITARIA Y DE SAN MARTIN,  
DURANTE EL PERÍODO 1700 - 1750

II

Mariano Pérez Prieto

## 1. PARTITURAS.

### Normas de transcripción:

1) Respetando al máximo el original, hemos hecho una transcripción actualizada.

2) El original sólo presentaba borrador-guión en el caso del "Beatus vir" de Yanguas (1738) y el "Laudate Dominum" de Juan Martín (1744), para el resto, la transcripción se ha hecho únicamente a partir de las particellas.

3) La escritura de la distribución de los textos literarios a lo largo de las partituras se ha hecho, respetando e interpretando la idea original, con el sistema actual.

2) Los añadidos o indicaciones del transcriptor se hacen entre corchetes [ ] o paréntesis ( ).



## 2. DOCUMENTOS.

### Normas de transcripción:

Con la doble intención de exponer con claridad los textos documentales pero sin renunciar a la fidelidad al original, hemos adoptado los siguientes criterios:

1. Se ha conservado la ortografía original, así como el empleo de mayúsculas y minúsculas.

2. Se ha actualizado la puntuación (sólo lo indispensable), acentuación y separación de palabras.

3. Se desarrollan las abreviaturas, excepto las de fácil comprensión.

4. Las cantidades numéricas se transcriben como en el original: en cifras o en letras.

5. Las anotaciones, interpretaciones y añadidos del transcriptor se hacen entre corchetes [ ].

### 3. TERMINOS EMPLEADOS EN LAS FUENTES DOCUMENTALES PARA NOMBRAR VOCES E INSTRUMENTOS.

En este apéndice daremos todos los términos que las fuentes documentales que hemos revisado emplean para referirse a las voces e instrumentos. Damos primero el término actualizado que hemos empleado durante todo este trabajo, a continuación los diferentes que, con el mismo significado, aparecen en las fuentes, acompañados de su referencia documental. Las fechas que añadimos no significan que sea la única, primera o última vez que dicho término aparece, pues no pretendemos hacer un índice exhaustivo del origen y evolución de los términos, sí solamente un catálogo de todos los empleados.

#### - VOCES:

- tiple: tiple (ADS.LBC, fol 15r, 1706).  
tiple (AUS 188, fol 4r, 1720).
- contralto: contraalto (ACS.LAC 47, fol 480v, 1710).  
contralto (AUS 188, fol 4rv, 1720)  
contra alto (ADS.LBC, fol 70v, 1733).  
contraalto (AUS 213, fol 70v, 1746).
- tenor: tenor (AUS 188, fol 4rv, 1720).  
thenor (ADS.LBC, fol 68v, 1732).

- bajo: contrabajo (ACS.LAC 47, fol 285r, 1708).  
           bajo (AUS 188, fol 4rv, 1720).  
           contrabajo (ACS.LAC 53, fol 78r, 1743).
  
- INSTRUMENTOS:
  
- arpa: arpa (ACS.LAC 51, fol 304v, 1727).
  
- atabales: atabales (AUS 178, fol 38v, 1710).  
           atabalillos (AUS. Ms.334, fol 27v, 1719).
  
- bajón: vajón (ADS.LBC, fol 19r, 1710).  
           vaxón (ADS.LBC, fol 20r, 1711).  
           bajón (ADS.LBC, fol 22v, 1712).  
           baxon (ACS 9. LCF, fol 177r, 1720).  
           baxón (ADS.LBC, fol 49r, 1723).  
           vaxon (ADS.LBC, fol 77r, 1736).
  
- bajoncillo: vajoncillo (AUS 188, fol 4r, 1720).  
           bajoncillo (AUS 213, fol 16r, 1746).
  
- clarín: clarín (AUS 181, fol 49v, 1713).
  
- clavicémbalo: clavicimbalo (ACS.LAC 52, estatuto de 1722, fol 3)

- clavicordio: clavicordio (ACS 9.LCF, fol 147r, 1718).
  
- contrabajo: contrabajo (ACS.LAC 54, fol 715rv, 1750. Aparece mencionado cuando el mozo de coro Joaquín Casado pide permiso al cabildo para ir a Madrid a aprender su técnica; se le concede por un año contado a partir de julio de 1750, con lo cual el contrabajo no llegó a utilizarse durante el periodo 1700-50).
  
- corneta: corneta (ACS.LAC 45, fol 657r, 1700).
  
- chirimía: chirimía (AUS 181, fol 49v, 1713).  
                   chirimia (ACS.LAC 52, est. de 1722, fol 9r).
  
- fagot: favot (ACS.LAC 52, fol 797v, 1739. Lo tocaba Juan Pano, un músico militar que pretendía entrar en la capilla de la catedral como ministril; el cabildo no lo admitió).  
                   fabot (ACS.LAC 52, fol 812r, 1739. Juan Pano).
  
- flauta: flauta (ACS.LAC 52, fol 797v, 1739).
  
- flauta travesera: flauta travesiera (ACS.LAC 55, fol 18v, 1750. La tocaba Francisco Lablich, natural de Barcelona, clérigo de menores que pertenecía a una compañía cómica en gira por Salamanca; pretendió entrar en la capilla de la catedral; el cabildo no lo admitió).
  
- manocordio: monicordio (ACS 9.LCF, fol 163r, 1719).

- órgano: órgano (AUS 177, fol 33rv, 1709).  
                   organo (ADS 423/32, fol 130v, 1748).
  
- oboe: abue (ACS.LAC 48, fol 234r, 1712).  
           obúe (ACS.FSC, Caj.43, Leg.3, 3, 27, fol 2r, 1733).  
           obue (AUS 209, fol 37r, 1742).
  
- realejo: realexo (ACS.LAC 52, est. de 1722, fol 3r).  
           realejo (ACS.LAC 52, fol 186v, 1732).
  
- sacabuche: sacabuche (ACS.LAC 45, fol 641r, 1700. Se menciona  
                           este instrumento en enero de 1700 "al haber  
                           vacado la plaza". No se cubrió posteriormente  
                           con este instrumento).
  
- timbales: timbales (ACS.FSC, caj.43, leg.4, 3, 27, fol 2r, 1733).
  
- trompa: trompa de caza (ACS.LAC 52, fol 826v, 1740).  
           tronpa (AUS 209, fol 37r, 1742).  
           trompa (AUS 212, fol 11r, 1745).
  
- trompeta: trompeta (AUS 178, fol 38v, 1710).  
           tronpeta (AUS. Ms.334, fol 47r, 1719).
  
- violín: biolín (ADS.LBC, fol 49v, 1723).  
           violín (AUS 202, fol 87r, 1735).

- violón: biolon (ACS 9. LCF, fol 177v, 1720).

biolón (AUS 188, fol 4r, 1720).

violón (AUS 213, fol 16r, 1746).

violón llamado bajo (ACS. LAC 54, fol 510v, 1749).

#### 4. BIBLIOGRAFIA.

##### 4.1. Fuentes documentales: manuscritos e impresos en Archivos:

###### - Archivo de la Universidad de Salamanca (AUS).

- Ceremonial sagrado y político.(CU).Redactado por Bernardino Francos Valdés por encargo del claustro de diputados de 26 de octubre de 1719.
- Fundaciones de fiestas para la capilla de Sn. Jerónimo de la Universidad. (FFC)(1622-1722).
- Fiestas y solemnidades de la capilla de Sn. Jerónimo de la Universidad. (FSU) (1682-1830).
- Inventario de bienes de la capilla de San Jerónimo. (IBC). Se han visto los inventarios existentes hasta la fecha de 1752.
- Índice de libros de la biblioteca universitaria de Salamanca. (IB) Obra titulada: "Biblioteca Classica Salmantina, seu index librorum omnium, qui in publica Salmanticensis Academiae Bibliotheca reponuntur, per classes et materias dispositus in usum Iuventutis Studiosae". El autor es el Dr. José Ortiz de la Peña. Es una obra en cuatro volúmenes, manuscrita.
- Libros de Claustros. (LC) Se han visto los libros de Claustros correspondientes a los años de 1700-50.

- Libros de Claustro de primicerio. (LCP) Se ha revisado el libro correspondiente a los años de 1653 a 1752.
- Libros de cuentas. (LCU) Se han revisado los correspondientes a los años 1699-1751.
- Libros de recibos. (LR) El título completo de estos documentos es: "Cuentas generales: recibos, órdenes de pago y justificantes". Se han visto los correspondientes a los años 1699-1717. No se conservan con posterioridad a 1717.
- Razón de acuerdos, salarios y otras cosas pertenecientes a la capilla de música de la Universidad. (RAM).

- Archivo Diocesano de Salamanca (ADS)

- Libro de bienes y rentas de la capilla de música de San Martín. (LBC).
- Libros de cuentas de fábrica. (LCFP).
- Libro de fundaciones, posesiones y rentas de Sn. Martín (LFPR) (1716-32).



- Archivo de la Catedral de Salamanca (ACS).
  - Ceremonial de la iglesia catedral de Salamanca (CC).
  - Cartas Reales (CR).
  - Constituciones del colegio de Vergas y Carvajal (CSC). Impreso en Salamanca en 1718.
  - Fiestas solemnes de la Catedral (ACS). Colección de 30 folletos y hojas sueltas que describen funciones solemnes, sermones y disputas y otras cuestiones de protocolo. Manuscritos e impresos. Siglos XVII-XIX.
  - Calendarios (K). Se han examinado los correspondientes al periodo 1699-1751.
  - Libros de actas capitulares (LAC). Se han revisado los correspondientes a los años 1700-50.
  - Libro de cuentas de fábrica (LCF). Se han revisado los libros que se conservan del periodo 1700-50.
  - Varios (V). Son manuscritos sobre diversos asuntos. Se presentan en forma de hojas sueltas o folletos; son prácticamente todos del s. XVIII. También hay dos impresos: uno del s. XVII y otro del XVIII.

4.2. MUSICA: libros, artículos, catálogos, diccionarios y antologías musicales.

- ADAMI DA BOLSENA, Andrea.: Observazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontificia. Roma, 1711.
- ANGLÉS, Higinio.: La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona, 1941.
- APEL, W y DAVISON, T. Historical Anthology of Music. Vol 2. Cambridge, 1950
- ARTERO, José.: "Músicos y música en la Universidad de Salamanca". Música, V, 1953. Págs, 108-137.  
-:"Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII". Anuario Musical, II, 1947, 191-202.
- BAINES, Anthony: Historia de los instrumentos musicales. Edición en castellano. Madrid, 1988.
- BASSO, Alberto.: Historia de la música. Vol 4. La época de Bach y Haendel. Ed. cast. Madrid, 1986.
- BECKER, D.: "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII". Actas del Congreso Inal de Musicología (Salamanca, 1985), I, 1987, 371-384.
- BERNHARD, CH.: Von de Singe-Kunst, Tractatus compositionis. 1650.
- BIANCONI, Lorenzo. Historia de la música. Vol 5. El siglo XVII. Ed. cast. Madrid, 1986.
- BOYD, M.: lo stile di Palestrina. Introduzione pratica. Milán, 1981.

- BOURLIGUEUX, Guy.: "Quelques aspects de la vie musicale à Avila. Notes et documents (XVIII siècle)". Anuario Musical, XV, 1970, 169-210.
  
- BUKOFZER, Manfred F.: La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach. Ed. cast. Madrid, 1986.
  - : "Allegory in Baroque Music". Journal of the Warburg Institute, III, 1939-40, I.
  
- CABALLERO FERNANDEZ-RUFETE, Carmelo.: "Dos memoriales sobre la música de los templos". Revista de Musicología, XV, 1992, 323-361.
  
- CAPDEPON VERDU, Paulino.: La música en la Real Capilla de Madrid (s. XVIII). Madrid, 1992.
  
- CARRERAS LOPEZ, J.J.: La música en las catedrales en el siglo XVIII: F.J. García (1730-1809). Zaragoza, 1983.
  
- CARMONA Y MILAN, Luis.: Crónica de la Opera Italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días. Madrid, 1878.
  
- CASARES, Emilio.: "La música en la catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical". Archivos leoneses, 67, 1980, 7-88.
  - : "La música barroca: análisis formal e ideológico". La música en el Barroco, Oviedo, 1977, 15-50.
  - : "La música en la catedral de León: Maestros del siglo XVIII y catálogo musical". Archivos leoneses, LXVII, 1980, 7-88.
  
- CASTRILLO-ELUSTIZA.: Antología musical. Siglo de Oro de la música litúrgica española. Barcelona, 1933.
  
- CATALOGO y antología musical de la Exposición.: "La música en la Iglesia de Castilla y León". "Las edades del hombre". Valladolid, 1991.

- CATALOGO de la Exposicion: "Instruments de Musique Espagnols du XVI au XIX siècles". Europalia, Bruselas, 1985.
- CATALOGO de Impresos Musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de Madrid. Madrid, 1989.
- CLERCK, S.: Le Baroque et la musique. Bruselas, 1948.
- COROMINAS, J. F. de.: Aposento anticrítico. Salamanca, 1726.
- COTARELO Y MORI, Emilio.: Origen y establecimiento de la ópera hasta finales del siglo XVIII. Madrid, 1917.
- COUPERIN, F.: L'Art de toucher le clavecin. Paris, 1716.
- CRAYG H., Russel.: "Imported influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain". Actas Congreso Inal de Musicología (1985), I, 1987, 385-403.
- : "An Investigation Into Arcangelo Corelli's Influence on Eighteenth-Century Spain". Current Musicology 34, 1982, 42-52.
- CYR, M.: Performing Baroque Music. Londres, 1992.
- CHAILLEY, Jacques. Traité historique d'analyse harmonique. Paris, 1977.
- CHASE, Gilbert.: The Music of Spain. Nueva York, 1941.
- DAHLHAUS, C. Die figurae superficiales in den Traktaten Christoph Bernhards. Kassel-Basilea, 1954.
- DART, Thurston.: Interpretación de la música. Ed. cast. Buenos Aires, 1978.

- DENT, E. J. A. Scarlatti His Life and Works. Londres, 1905.
  
- DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART. Munich, 1989.
  
- DOLMETSCH, A.: The interpretation of the Music of the 17th and 18th centuries. Londres, 1915.
  
- DONINGTON, R.: A Performer,s Guide to Baroque Music. Londres, 1973.
  
- ESLAVA, Hilarión.: Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa en España. Madrid, 1860.
  - Lyra Sacro Hispana. 10 Vols. Madrid, 1852-60.
  
- FEIJOO, B. G.:Teatro crítico universal. Madrid, 1727.
  
- FELLERER, K.G.: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in del vokalen Kirchenmusik des 18 Jahrhunderts. Augsburg, 1929.
  
- FUBINI, Enrico.: La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Ed. cast. Madrid, 1988.
  
- GARCIA FRAILE, Dámaso.: Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca. Cuenca, 1981.
  - :"La Universidad de Salamanca en la música de Occidente". Actas del Congreso Inal de Musicología (Salamanca, 1985), I, 1987, 289-292.
  - :"Salamanca en la historia de la música española". Salamanca. Geografía, Historia, Arte, Cultura. Salamanca, 1986.
  
- GASPARINI, Francesco.: L'Armonico Pratico al Cimbalo. Venecia, 1708.

- GOLDARAZ GAINZA, J.J.: Afinación y temperamento en la música occidental. Madrid, 1992.
- GONZALEZ VALLE, José Vicente.: "Aspectos de la estructura musical del Barroco". I Congreso Nacional de Musicología, 1981.
  - :"Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII". Anuario Musical, XLIII, 1988, 95-109.
- GROUT, D. J.:Short History of Opera. Nueva York, 1965.
  - :A history of Western Music. Nueva York, 1960.
- HAMILTON, Mary Neal. Music in Eighteenth Century Spain. Urbana, 1937.
- HERGUETA, Narciso.: Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M.... (Manuscrito) Madrid, 1898.
- JAMBOU, Louis.: "El órgano en la península ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y Estética." Revista de Musicología, II, 1979, 19-46.
- KASTNER, M.S.: Contribución al estudio de la música española y portuguesa. Lisboa, 1941.
- KENYON DE PASCUAL, B.: "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749". Actas Congreso Inal de Musicología (1985), II, 1987, 93-98.
- KEPLER, J.: Harmonices Mundi. 1619.
- KIRCHER, A.: Musurgia Universalis. Roma, 1650.
- KIRKPATRICK, Ralph.: Domenico Scarlatti. Ed. cast. Madrid, 1985

- KRETZSCHMAR, H. "Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis". Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VIII.
  
- LANG, P. H. Music in Western Civilization. Nueva York, 1941.
  
- LIVERMORE, Ann.: Historia de la música española. Barcelona, 1973.
  
- LEON TELLO, F. José.: La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII. Madrid, 1974.
  - : "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII". Revista de Musicología, IV, 1981, 113-128.
  - : Estudios de Historia de la Teoría Musical. Madrid, 1962.
  
- LOLO, Begoña.: La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738). Madrid, 1990.
  
- LOPEZ-CALO, José.: Historia de la música española. Vol 3. Siglo XVII. Madrid, 1988.
  - : Catálogo del archivo de música de la catedral de Avila. Santiago de Compostela, 1978.
  - : La música en la catedral de Palencia. 2 Vols. Palencia, 1980-81.
  - : La música en la catedral de Zamora. Zamora, 1985.
  - : La música en la catedral de Segovia. 2 Vols. Segovia, 1988-89.
  - : "Barroco (estilo galante-clasicismo)". Actas Congreso Inal de Musicología (1985), II, 1987, 3-30.
  
- LORENTE, Andrés.: El porqué de la música. Alcalá de H., 1672.

- MAMCZARZ, I.: Les intermédés comiques italiens au XVIIIe. siècle. París, 1972.
  
- MARCOS, F. y ECHEVARRIA, L.: Los órganos de las catedrales de Salamanca. Salamanca, 1987.
  
- MARTIN MORENO, Antonio.: Historia de la música española. Vol 4. Siglo XVIII. Madrid, 1985.
  - : El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España. Orense, 1976.
  - : "El padre Feijoo y la estética musical del siglo XVIII". Oviedo, 1981, 423-441.
  - : "La música en la Corte Española del siglo XVIII". A tempo, III, 1989, 19-27.
  
- MATTHESON, J.: Der vollkommene Capellmeister. Hamburgo, 1739.
  
- MISHKIN, H. G. "The Italian Concerto before 1700". Bulletin American Musicological Society, VII.
  
- MITJANA, Rafael.: "Histoire de la Musique: Espagne". Encyclopédie de la Musique, Tomo IV, París, 1920.
  
- MELLERS, W.: François Couperin and the French Classical Tradition. Londres, 1950.
  
- MERSENNE, M.: Harmonie Universelle. París, 1736.
  
- MOTTE, D. de la.: Armonía. Ed. cast. Barcelona, 1989.
  - : Contrapunto. Ed. cast. Barcelona, 1991.
  
- NASARRE, P.: Escuela Música según la práctica moderna. Zaragoza, 1723-24.



- NEW GROVE DICTIONARY of Music and Musicians, The.: 20 Vols. Londres, 1980.
- PAULY, R. G.: La Música en el periodo clásico. Ed. cast. Buenos Aires, 1974.
- PALISCA, Claude.: La música del barroco. Ed. cast. Buenos Aires, 1983.
- PEDRELL, Felipe.: Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia. Siglos XV-XVIII. 8 vols. Barcelona, 1894-98.  
  - : La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona, 1941.
- PRATELLA, F.B. "G. Carissimi e il suoi oratori". Rivista Musicale Italiana, XXVII, 1920.
- PRUNIERES, H.: Cavalli et l'opéra vénitien. París, 1931.
- QUEROL, Miguel.: Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI. Madrid, 1975.
- RADICIOTTI, G.: G. B. Pergolesi, vita, opere ed influenza sull'arte. Roma, 1910.
- RAMEAU, J. Ph.: Traité de l'Harmonie. París, 1722.
- RAYNOR, H. A social history of music from the middle ages to Beethoven. Londres, 1972.
- RIEMANN, H. Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhunderte. Berlín, 1898.
- ROBINSON, M. F.: Naples and Napolitan Opera. Oxford, 1972.

- ROMITA, F. Ius musicae liturgicae. Disertatio historico-juridica. Turín, 1936.
- RUBIO, Samuel.: La forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII. Cuenca, 1979.
  - : Historia de la música española. Vol 2. Desde el "ars nova" hasta 1600. Madrid, 1983.
  - : La polifonía clásica. El Escorial, 1956.
  - : Antología polifónica sacra. Madrid, 1954.
  - : Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real del Escorial. Cuenca, 1976.
- SADIE, Julie Anne.: Companion Baroque Music. Londres, 1992.
- SALAZAR, Adolfo.: La música de España. Madrid, 1972.
  - : La música en la sociedad europea. Madrid, 1983.
- SANCHEZ, Marta.: XVIII Century Hispanic Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren. Pittsburg, 1988.
- SANCHEZ, Montserrat.: "El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII. Nasarre, VI, N° 2, 1990.
- SCACCHI, M.: Breve discorso sopra la musica moderna. 1649.
- STEVENSON, Robert.: Spanish Cathedral Music in the Golden Age. Berkeley, 1961.
- STRUNK, Oliver. Source Readings in Music History. Nueva York, 1950.

- SUBIRA, José.: Historia de la Música Teatral en España. Barcelona, 1945.
- :Historia de la Música Española e Hispanoamericana. Barcelona, 1953.
- :"La Música en la Real Capilla Madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos". Anuario Musical, XIV, 1959, 207-230.
- :"La Estética operística del siglo XVIII".Revista de Ideas Estéticas, IX, 1962, 205-226.
- :"Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII". R. de Ideas Estéticas, XCV, 1966, 199-220.
  
- TORRES, J. de.: Reglas generales de acompañar. Madrid, 1736.
  
- VATIELLI, F. "La scuola musicale bolognese". Strenna storica bolognese, 1928.
  
- URSPRUNG, O.:Die katholische Kirchenmusik. Potsdam, 1931.
  
- VALLS, F.: Mapa armónico-práctico. 1742.
  
- VARIOS AUTORES.: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Kassel-Basilea, 1972 y 1976.
  
- VEGA, Daniel.: "El Barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza". R. de Musicología, IV, 1981, 213-236.
  
- WELLESZ, E.: "Cavalli und der Stil der venezianischen Oper 1640-1660". Studien zur Musikwissenschaft, 1.
  
- VIRGILI BLANQUET, M<sup>a</sup> A.: "Voces e instrumentos en la música religiosa del siglo XVIII español". Nasarre, III, N<sup>o</sup> 2, Zaragoza, 1987.

#### 4.3. Obras referidas al contexto histórico y cultural.

- ADDY, G. M.: The Enlightenment in the University of Salamanca. Durham, 1966.
- ALVAREZ VILLAR, Julián.: La Universidad de Salamanca. Arte y tradiciones. Salamanca, 1985.
- ANDIOC, R.: Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII. Madrid, 1976.
- ANES, G.: Los Borbones. Madrid, 1975.
- ARAUJO, Fernando.: La reina del Tormes. Guía histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca. Salamanca, 1884.
- ARTOLA, G.: Los Borbones. Madrid, 1973.
  - : "El Antiguo Régimen". Estudios sobre Historia de España, I, 1981.
- ARMILLAS VICENTE, J.A y SOLANO CAMON, E.: La España ilustrada (siglo XVIII). Madrid, 1988.
- BONET CORREA, A.: "La fiesta barroca como práctica de poder". Diwan, 5-6, 1979, 53-87.
- BOTTINEAU, Yves.: L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V. Burdeos, 1960.
  - : "Architecture éphimere et Baroque espagnol". Gazette des Beaux Arts, LXXI, 1968.
- BRINCKMANN, A.E.: Esprit des Nations. France-Italie-Allemagne. París, 1943.

- CALAMON DE LA MATA, Joseph.: Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso, magnífico templo de la Sancta Iglesia Cathedral de Salamanca. Salamanca, 1736.
  
- CHUECA GOITIA, F. La Catedral Nueva de Salamanca. Salamanca, 1951.
  
- DORADO, Bernardo.: Compendio histórico de la ciudad de Salamanca. Salamanca, 1776.
  
- DOMINGUEZ ORTIZ, A.: Sociedad y estado en el siglo XVIII español. Barcelona, 1976.  
     -: Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen. Madrid, 1973.
  
- ECHEVERRIA, Lamberto.: Historiografía de la Universidad de Salamanca. Salamanca, 1966.
  
- ESPERABE DE ARTEAGA, Enrique.: Historia pragmática e interna de la Universiad de Salamanca. 2 Vols. Salamanca 1914 y 1917.
  
- ESTEBAN LORENTE, J.F.: "La ciudad y la escenografía de la fiesta". IV Jornadas sobre estudios de Aragón, Zaragoza, 1982, 589-97.
  
- FERNANDEZ ALVAREZ, Manuel.: "El diario de un estudiante: la Salamanca del Barroco". La Sociedad Española en el Siglo de Oro. Madrid, 1983, 955-987.
  
- FERNANDEZ DIAZ, R.: La España del siglo XVIII. Madrid, 1990.
  
- GOMEZ MORENO, Manuel.: "La capilla de la Universidad de Salamanca". Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, 134, 1914.

- GUERRA, Ramón.: La corte española del siglo XVIII. Madrid, 1991.
- JOB, CH. de.: L'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques. París, 1884.
- MALE, E.: L'Art religieux après le Concile de Trente. París, 1932.
- MARAVALL, José Antonio.: La Cultura del Barroco. Barcelona, 1975.
- MARTIN RODRIGUEZ, J.L.: "Organización económica de los cabildos catedralicios castellano-leoneses". Actas del V Congreso Internacional de Derecho Canónico en la Edad Media, Salamanca, 1976.
- MATEOS, María D.: La España del Antiguo Régimen. Salamanca. Salamanca, 1966
- MENDEZ SANZ, F.: La Universidad salmantina de la Ilustración. Salamanca, 1990
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino.: Historia de las ideas estéticas en España. Madrid, 1974.
- MESTRE SANCHIS, A.: "Religión y cultura en el s. XVIII español". Historia de la Iglesia en España, Vol 4, Madrid 1979, 586-745.
- MINGUET, Philippe.: Estética del Rococó. Ed. cast. Madrid, 1992.
- PONS, Bénédicte.: Sous les Habsbourgs L'Université de Salamanque en fête. Etude de Sources. Universidad de París-Sorbona IV, 1986.

- PONZ, Antonio.: Viaje de España. Madrid, 1776.
  
- PERFECTO GARCIA, M.A. y MARTIN MARTIN, T.: "La estructura de la propiedad en Salamanca a mediados del s. XVIII". Revista de Estudios Provinciales, Salamanca, 1982, 85-140.
  
- RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A.: "Las catedrales de Salamanca". Catedrales de España. León, 1981.
  
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, F.: ATENAS CASTELLANA. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen. Salamanca, 1989.
  
- RODRIGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L. Enrique.: "Historiografía de la Universidad de Salamanca en la Edad Moderna: siglos XV-XVIII". Actas del I Congreso de Historia de Salamanca, II, Salamanca, 1992, 65-106.
  
- SANCHEZ SANCHEZ, Daniel.: La Catedral Nueva de Salamanca. Salamanca, 1993.
  
- SIMON REY, D.: Las facultades de artes y teología de la Universidad de Salamanca en el siglo XVIII. Salamanca, 1981.
  
- SCHÖNBERGER, A y SOEHNER, H. The Rococo Age. Nueva York, 1960.
  
- SCHUBERT, Otto.: Historia del Barroco en España. Madrid, 1924.
  
- TAPIE, V.L.: Baroque et classicisme. París, 1957.
  
- TORRES VILLAROEL, Diego de.: Utilidades y diversiones de público en las pasmarotas de un lunario perpetuo. Salamanca, 1755.
  
- : Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras. Salamanca, 1752.

- VARIOS AUTORES.:Salamanca. Geografía, Arte y Cultura.  
Salamanca, 1986.
- VARIOS AUTORES.: Historia de la vida privada.Ed. cast.  
Madrid, 1987.
- VICENS VIVES, Jaime.:Historia Social y Económica de España y América. Barcelona, 1957.
- VILLAR Y MACIAS, Manuel.: Historia de Salamanca.  
Salamanca, 1887.



**5. SIGLAS EMPLEADAS Y REFERIDAS A LAS FUENTES UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO.**

**Fuentes del Archivo de la Catedral de Salamanca.**

- ACS Archivo de la catedral de Salamanca.
- CC Ceremonial de la catedral.
- CMC Catálogo archivo de música de la catedral.
- CR Cartas Reales.
- CSC Constituciones del colegio de Carvajal.
- FSC Fiestas solemnes de la catedral.
- K Calendarios.
- LAC Libro de actas capitulares.
- LCF Libro de cuentas de fábrica.
- V Varios.
- C Cajón / L Legajo / N Número.

**Fuentes del Archivo de la Universidad de Salamanca.**

- AUS Archivo universidad de Salamanca.
- CMU Catálogo de la capilla de música de la universidad.
- CU Ceremonial sagrado y político.
- FFC Fundaciones de fiestas para la capilla de Sn. Jerónimo de la universidad.
- FSU Fiestas y solemnidades de la universidad.

IBC Inventario de bienes de la capilla de Sn. Jerónimo.  
IB Índice de libros de la biblioteca de la Universidad.  
LC Libro de Claustros.  
LCP Libro de Claustros de primicerio.  
LCU Libro de cuentas.  
LR Libro de recibos.  
MS Manuscrito.  
RAM Razón de acuerdos de la capilla de música de la Univd.

**Fuentes del Archivo Diocesano de Salamanca.**

ADS Archivo diocesano de Salamanca.  
LBC Libro de bienes y rentas de la música de Sn. Martín  
LCFP Libro de cuentas de fábrica de la parroquia de Sn. Martín.  
LFPR Libro de fundaciones, posesiones y rentas de la parroquia de Sn. Martín

6. INDICE GENERAL.

VOLUMEN I

INTRODUCCION: SALAMANCA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII .....	1
- Salamanca como ciudad estamental .....	1
- Las instituciones rectoras .....	6
- La fiesta barroca en Salamanca .....	7
- Las capillas de música en el contexto de la fiesta .....	14
- El siglo XVIII: cambios en el ceremonial barroco salmantino .....	19
- El estudio de tres capillas salmantinas como forma de aproximación a la práctica musical durante el periodo 1700-1750 .....	27
1. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (1700-1750). .....	30
1.1. Historia .....	30
1.2. Estructura .....	41
- Empleos .....	41
- Plantillas .....	53
- Las chirimías y el grupo de clarines, trompetas y atabales .....	59

- Voces de la capilla .....	64
- Instrumentos .....	66
- Provisión de plazas .....	68
- Nómina de músicos y maestros .....	70
1.3. Ambito de ejercicio .....	80
- Fiestas .....	80
- Participación de chirimías y de clarín, trompetas y atabales .....	98
- Ensayos .....	102
- Enseñanza de música .....	103
1.4. Organización social y económica .....	107
- Financiación .....	107
- Rango social y relaciones laborales: salarios, ayudas, vivienda, sanciones, licencias y estructuración social .....	119
1.5. Obras musicales interpretadas .....	132
- Polifonía en papeles sueltos .....	132
- Música de chirimías y de clarín, trompetas y atabales .....	140

2. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA PARROQUIA DE SAN MARTIN DE SALAMANCA (1700-1750). .....	141
2.1. Historia .....	141
2.2. Estructura .....	146
- Empleos .....	146
- Plantillas .....	146
- Voces de la capilla .....	152
- Instrumentos .....	152
- Provisión de plazas .....	155
- Nómina .....	156
2.3. Ambito de ejercicio .....	160
2.4. Organización social y económica .....	164
- Financiación .....	164
- Condiciones sociolaborales .....	168
2.5. Obras musicales interpretadas .....	172

3. LA CAPILLA DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA (1700-1750) .....	174
3.1. Historia .....	174
3.2. Estructura .....	180
- Empleos .....	180
- Plantillas .....	188
- Voces de la capilla .....	194
- Instrumentos .....	197
- Comparación entre distintas capillas en cuanto al uso de voces e instrumentos .....	213
- Provisión de plazas .....	223
- Nómina .....	226
3.3. Ambito de ejercicio .....	241
- El Culto Divino .....	241
- Asistencia a otras ceremonias festivas distintas de las organizadas por el cabildo .....	252
- Ensayos .....	255
- Enseñanza de música .....	257
- Comparación de las tres capillas salmantinas ..	267
3.4. Organización social y económica .....	272
- Financiación .....	272
- Rango social y relaciones laborales de los miembros de la capilla. Salarios .....	277

- Comparación de distintas capillas en cuanto a financiación y escalafón salarial .....	288
- Ayudas, licencias y sanciones .....	295
3.5. Obras musicales interpretadas .....	298
- Libros de polifonía .....	299
- Polifonía en papeles sueltos .....	306
- Música instrumental .....	337
- Canto llano .....	339
- Música de chirimías .....	341
- Música de trompetas y atabales .....	341
4. LENGUAJE Y ESTILOS MUSICALES OBSERVABLES DURANTE EL PERIODO 1700-1750 EN LA PRACTICA MUSICAL DE LAS TRES CAPILLAS SALMANTINAS .....	342
4.3. Metodología de trabajo .....	342
4.4. Comentario de obras .....	346
- Micieces, T. Villancico: "Qué habrá en esta nave". 1707 .....	346
- Micieces, T. Antífona: "Christus factus". [1717]	357
- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1722 .....	369
- Yanguas, A. Villancico: "Ay de mí". 1722 .....	376
- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1738 .....	398
- Aragüés, J.A. Villancico: "Venid, venid, viventes". 1740 .....	403

- Yanguas, A. Villancico: "Pues que tiernos rubíes". 1743 .....	410
- Martín, J. Salmo: "Laudate Dominum". 1744 ....	415
- Martín, J. Villancico: "Del ave la vaga". 1747.	422
- Aragüés, J.A. Salmo: "Miserere mei". 1747 ....	429
4.3. Conclusiones del análisis .....	437
5. CONCLUSIONES GENERALES .....	446
6. SIGLAS .....	469
7. INDICE GENERAL .....	471

## VOLUMEN II

1. PARTITURAS: .....	1
- Normas de transcripción .....	1
- Micieces, T. Villancico: "Qué habrá en esta nave". 1707 .....	2
- Micieces, T. Antífona: "Christus factus". [1717]	28
- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1722 .....	57
- Yanguas, A. Villancico: "Ay de mí". 1722 .....	104



- Yanguas, A. Salmo: "Beatus vir". 1738 .....	121
- Aragüés, J.A. Villancico: "Venid, venid, vivientes". 1740 .....	175
- Yanguas, A. Villancico: "Pues que tiernos rubíes". 1743 .....	204
- Martín, J. Salmo: "Laudate Dominum". 1744 ....	221
- Martín, J. Villancico: "Del ave la vaga". 1747.	252
- Aragüés, J.A. Salmo: "Miserere mei". 1747 ....	296
2. DOCUMENTOS: .....	379
- Normas de transcripción .....	379
- Documentos del Archivo de la Universidad de Salamanca .....	380
- Documentos del Archivo Diocesano de Salamanca .	419
- Documentos del Archivo de la Catedral de Salamanca .....	422
3. TERMINOS EMPLEADOS EN LAS FUENTES DOCUMENTALES PARA NOMBRAR VOCES E INSTRUMENTOS .....	479
4. BIBLIOGRAFIA: .....	484
4.1. Fuentes documentales: manuscritos e impresos en Archivos .....	484
- Archivo de la Universidad de Salamanca .....	484
- Archivo Diocesano de Salamanca .....	485
- Archivo de la Catedral de Salamanca .....	486

4.2. MUSICA: libros, artículos, catálogos, diccionarios y antologías musicales .....	487
4.3. Obras referidas al contexto histórico y cultural .....	497
5. SIGLAS. ....	502
6. INDICE GENERAL .....	504





# Junta de Castilla y León

CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

Servicios Administrativos de Cultura

REGISTRO GENERAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

REGISTRO PROVINCIAL DE SALAMANCA

D.ña. *M.ª Rosario Santos Martín*

COMO JEFE DE NEGOCIADO DEL REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL DE ESTA PROVINCIA

CERTIFICO: Que D. *Mariano Pérez Prieto*, vecino de *Santa Marta de Torres (Salamanca)* según D. N. I. *7.825.815* expedido en *2* de *Agosto* de 19*91*, presenta a las *11* del día de hoy y para los efectos de ley 22/1987 de 11 noviembre *1* ejemplar de la obra cuyo título y demás circunstancias se expresan a continuación.

Título: *"Tres Capillas Municipales Salmantinas: Catedralicia, Universitaria, y de San Martín, durante el periodo 1700-1750"*

Clase: *Literaria-Artística (Municipal)*

Sección: *I 4*

Autor: *Mariano Pérez Prieto*

Colaboradores, traductores y adaptadores

Propietario: *Mariano Pérez Prieto*

Editor

Lugar y año de la impresión: *Salamanca*

Establecimiento: *Fotocopiado Gráficas Varona, Rúa Mayor nº 34 - Máquina Rank Xerox 5065-2212266860*

Tomos: *2* tamaño: *29 x 20,5 cms.* páginas u hojas: *Vol. I: 178; Vol. II: 511*

Edic. y nº ejempl. *— 1* nº de Depósito Legal

Fecha de la publicación

Nº I. S. B. N.

Observaciones: *Tratado que el autor va a presentar para la obtención del título de Doctor en Geografía e Historia Sección Munición.*

Y que por su presentación, HA PRODUCIDO LA INSCRIPCION Provisional Núm. *216*

DE TODO LO CUAL, a petición del interesado, y para que conste y pueda disfrutar de los beneficios de la Ley 22/1987 de 11 noviembre.

EXPIDO LA PRESENTE, que firmo y sello con el de este Registro, en *Salamanca* a *veintidós* de *Junio* de mil novecientos noventa y *cuatro*.



