

JUAN PASCUAL VALDIVIA
MAESTRO DE CAPILLA DE LA COLEGIAL DE
OLIVARES (1760-1811)

Tesis Doctoral

presentada por Joaquín Romero Lagares

Directora: Dra. Isabel Osuna Lucena

Universidad de Sevilla

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte

A mi familia, al amor y empuje continuo que me ha dado mi esposa Inmaculada, y a las distracciones continuas que me han proporcionado mis hijos Ana y Joaquín.

Debo agradecer a D. Antonio Mesa Jarén, párroco de Olivares, las facilidades que me ha dado para acceder al archivo de la Colegial, y también su valiosa amistad. Agradecimiento también a la directora de esta Tesis, Isabel Osuna, por su atención y apoyo a cualquier hora. Especial mención merecen mis compañeros y amigos Rafael Luque y Juan María Suárez, por su ayuda y consejo en los aspectos musicológicos más técnicos.

Capítulo I:

PROLEGÓMENOS

I.1 JUSTIFICACIÓN

Antonio Domínguez Ortiz escribía en 1955 a propósito del siglo XVIII:

*Es asombroso lo poco que sabemos acerca de una época relativamente próxima a nosotros y de la que existe una documentación ingente.*¹

El pasado de la música española ha sido por mucho tiempo tratado de una manera reduccionista que ha infravalorado o incluso ignorado algunos periodos, mientras que otros han sido especialmente cuidados y exaltados. El contraste entre el esplendor del siglo XVI y la posterior crisis de los siglos XVII y XVIII llegó a convertirse en un tópico: tras brillantes músicos como Morales, Guerrero o Victoria que estaban a la cabeza de Europa, la música española cayó en una época de “decadencia”, perdiendo su personalidad enajenándose ante las influencias italianas. Hasta que llegó un “resurgimiento” con el Nacionalismo musical de finales del XIX y principios del XX. Frente a estas grandes luces, los siglos XVII y XVIII se sucedieron en un oscuro y “triste letargo”.²

Este tópico ha sido general en la musicología, tanto nacional como extranjera. En comparación con otras naciones, pocos grandes musicólogos ha habido en nuestra

¹ Citado por Juan J. CARRERAS (1983) pág. 33

² Las expresiones entre comillas son utilizadas por Jaime Pahissa (1955; pág. 23). Del siglo XVIII sólo salva al Padre Soler con algún mérito, y más escasamente a Domingo Terradellas y a Vicente Martín y Soler.

historia; por tanto los tratadistas foráneos han tenido pocas (y a veces malas) fuentes en donde documentarse. Sólo algunos aspectos han sido dados a conocer, quedando muchos en el limbo de los archivos.

Sin embargo la historiografía musical española del XIX tiene grandes figuras entre las que debemos destacar Hilarión Eslava, con su *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860) y Baltasar Saldoni con el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1868-1881). Por la trascendencia del tema también habría que citar *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (1885) de Antonio Peña y Goñi.

Junto a ellos hay que poner en lugar especial a Francisco Asenjo Barbieri. Su obra musicológica, colosal por el esfuerzo investigador que supuso, dio a conocer el Cancionero de Palacio, y la reedición de la curiosa novela de Antonio Eximeno *Don Lazarillo Vizcardi*. Pero la que sería su más trascendente obra no llegó a concluirse. El proyecto primero de una historia completa de la música española, o por lo menos del siglo XVIII, era demasiado ambicioso, y a penas se llegó a plantear como diccionario,³ que tampoco llegó a concluir. Su desconocimiento nos privó del acceso temprano a una gran cantidad de datos sobre un tiempo que Barbieri nunca despreció, sino que tuvo en especial aprecio. Especialmente en los campos de la música para la escena y de la teoría musical del XVIII su aportación es capital.

El siglo XX no va a mejorar en principio la situación. Los enciclopédicos conocimientos de Adolfo Salazar, cuando llegan al siglo XVIII español se concentran en los dos campos mencionados: la música escénica (zarzuela, tonadilla, ópera), instrumentos, tratadistas y polemistas.

José Subirá es el principal investigador de la música escénica española, siendo

³ El *Diccionario*, que parece ser que estaba casi preparado para su edición. Se conserva en el legajo MSS. 14.084 de la Biblioteca Nacional, dentro del *Legado Barbieri*. Se llegó a editar en 1986 por Emilio Casares.

capitales sus publicaciones sobre la zarzuela barroca, la tonadilla escénica, la ópera española y la zarzuela decimonónica. En este sentido sí trata ampliamente del siglo XVIII. Por otra parte la sobresaliente figura de Higinio Anglés centra sus valiosas investigaciones en el medievo y el renacimiento (por lo que no nos afecta en nuestra introducción).

Tampoco Federico Sopena sale de estos campos. El apartado que dedica al siglo XVIII español en su *Historia de la Música en cuadros esquemáticos*⁴ sigue los mismos apartados: zarzuela, tonadilla, las polémicas y el P. Soler. El resto de la obra de este gran musicógrafo se centra más especialmente en la música contemporánea.

Vemos aquí que desde las propias filas de la musicología española se premia la investigación de los periodos en que se supone que más brilló el genio español.

La aportación de investigadores extranjeros, aunque valiosa, peca de los mismos defectos. Gilbert Chase⁵ indica que el prestigio de la música española se fue perdiendo desde el siglo XVI, aunque reconoce que era una potente “*corriente sumergida*”. Christiane Le Bordays⁶ también se reduce a los tratadistas y los géneros escénicos.

El musicólogo norteamericano Paul Henry Lang, en su prestigiosa obra *Music in Western Civilization*⁷ incide en la actitud de minusvaloración sobre la música española posterior al “siglo de oro” del XVI, a la que ya califica de decadente.

Similar opinión mantiene Manfred Bukofzer en su *Music in the Baroque Era*,⁸ en que dedica apenas tres páginas a la música española junto con la portuguesa, atendiendo como era de esperar a la zarzuela, organistas y tratadistas.

⁴ E.P.E.S.A.: Madrid, 1947. Hemos manejado la 5ª edición, de 1974.

⁵ Citado por Juan José Carreras López (1983) pág. 5.

⁶ *La musique espagnole*. P.U.F. Paris: 1978.

⁷ Obra de 1941. Empleamos la traducción de la tercera edición en castellano, de 1973.

⁸ Obra de 1947. Empleamos la traducción de Alianza Editorial; Madrid: 1986.

Y no hay que retroceder tan lejos. Solo a título de ejemplo podemos poner dos publicaciones amplias, historias generales de la música, que apenas citan España (y menos el siglo XVIII): la editada por Penguin Books en 1966,⁹ dirigida por Robertson y Stevens; y la de la Società Italiana di Musicología, de 1977, dirigida por Alberto Basso.¹⁰

Incluso en *The New Grove*, Robert Stevenson escribe el artículo *Spain* amplia y documentadamente, pero queda incompleta la parte del siglo XVIII.¹¹

Las opiniones que expresan estos autores son en parte exactas, pero algunos caen también en muchos de los tópicos y vaguedades, fruto del desconocimiento y de la escasez de estudios sobre la época.

Alberto Ruiz Tarazona, prologando la edición española de la citada *Historia de la Música* de la “Società Italiana di Musicología”, dice literalmente:

*A veces, la falta de investigación y de ediciones en la música española, sobre todo la carencia de ediciones, es la causa principal de que nuestros compositores no sean apreciados como merecen. Es, por tanto, culpa del escaso aprecio de la sociedad española hacia la música.*¹²

Aquí se nos corrobora nuestra opinión: ha habido poca investigación y poca publicación de los documentos. Los “padres” de la moderna musicología española tuvieron que trabajar en difíciles condiciones. Inglés, Querol, Rubio, Subirá (y muchos otros que puedo haber dejado sin querer en el tintero) en sus investigaciones dieron preferencia al medievo, el renacimiento y la época contemporánea, y dejaron poco

⁹ Editada en España por Istmo; Madrid: 1972 (6ª Ed.:1983)

¹⁰ Editada en España por Turner; Madrid, 1986.

¹¹ SADIE, Stanley (Ed.)(1980) Volumen 17, páginas 787-788.

¹² Palabras previas a la edición española. Página XIV en cada uno de los tomos. Ediciones Turner: Madrid, 1986.

estudiadas otras épocas.

Por ello los aspectos del XVIII que sí merecieron ser tratados lo fueron porque produjeron bastante documentación en su época. Así tenemos las publicaciones de tratadistas teóricos y prácticos, multitud de papel impreso de los polemistas, las publicaciones de organistas vihuelistas y guitarristas, y los ingentes archivos del Conservatorio Superior de Madrid y de la Biblioteca Nacional, en donde se guarda lo mejor de la música escénica del XVIII y el XIX.¹³ Como mucho había que recurrir a la obra de investigadores y críticos decimonónicos: Eslava, Saldoni, Soriano Fuertes, Barbieri...

Sin embargo el campo de la música religiosa quedó encerrado en la oscuridad de los archivos eclesiásticos. La música religiosa no solía ser editada; eran obras de “usar y tirar”, hechas para la ocasión, y siempre renovándose. Por ello ni los estudiosos decimonónicos ni los de principios del siglo XX la pudieron tener demasiado en cuenta. Y como el interés principal se hallaba en el Renacimiento, no hubo iniciativas de ponerse a investigar estos documentos.

También habría que decir lo mismo de la música instrumental del XIX. Actualmente se está descubriendo y dando a la luz un importante patrimonio de música de cámara y sinfónica que estaba durmiendo el sueño de los justos.

Poco a poco los investigadores van rellenando las lagunas que había en la historia de la música española. La música religiosa del Barroco, y en especial el siglo XVIII que más nos interesa, va saliendo de entre el polvo de los archivos, y encontrando el lugar que le corresponde. Se descubren grandes músicos y grandes obras, junto a otros medianos y mediocres. Entre todos se conforma el paisaje musical de una época. Y si poco a poco van publicándose catálogos, noticias y artículos, también se van recuperando los propios

¹³ Tal vez por la cantidad de papel impreso que movió en su época, el único asunto que aparece en casi todos los libros, nacionales y extranjeros, sea la polémica de la *Misa Scala Aretina* de Francisco Valls.

sonidos, publicando partituras y grabando discos.

No sabría poner una fecha a este resurgir; tal vez desde la celebración del primer Congreso Nacional de Musicología de 1981. O tal vez mejor desde la fundación de la Sociedad Española de Musicología en 1977. En este sentido los pioneros fueron José Subirá y Miguel Querol.

Juan José Carreras López¹⁴ reconoce en 1981 que se sigue careciendo de ediciones suficientes de música para poder tener una visión apropiada del siglo XVIII. Y sale a la defensa de una personalidad dieciochesca española, que podría estar más o menos a la misma altura que el resto de Europa, pero que tiene su realidad y su dignidad.

Similares conclusiones extrae Daniel Vega en el mismo año, insistiendo en que:

*Nuestro Barroco adolece de una falta de estudio y descubrimiento de sus fuentes que incide muy negativamente en su apreciación.*¹⁵

Momento clave es el volumen que Antonio Martín Moreno dedica al siglo XVIII en la Historia de la Música Española,¹⁶ que él mismo califica de *status quaestionis*. Reconoce que hay mucho ya hecho, pero más aún es lo que queda por investigar y descubrir. Mientras tanto no se puede hacer una obra de reflexión sobre la época.

José López-Calo, en un artículo de 1987,¹⁷ reconoce el carácter de provisionalidad de su estudio sobre el siglo XVIII como transición del barroco al clasicismo, debido a la necesidad de estudios parciales que nos den más datos sobre esta época.

¹⁴ *La música en las catedrales en el siglo XVIII...*(1983; pág 5), aunque el prólogo está fechado en 1981.

¹⁵ “El barroco musical español: precisiones sobre su naturaleza”, en: *R. M.*, vol. IV (1981) pág. 267.

¹⁶ Publicado por Alianza Editorial, en 1985. Página 11.

¹⁷ “Barroco - estilo galante - clasicismo”, en: *Actas del Congreso internacional "España en la música de Occidente"*, Ministerio de Cultura: Madrid, 1987. Tomo II, págs. 3-29.

En 1988 Antonio Gallego traza el paisaje musical del siglo XVIII. Paisaje en el que espera se sigan colocando las figuras que faltan, *mientras llegan esas ediciones, mientras se engrosan nuestras carpetas con más fichas*.¹⁸

Así, poco a poco, y cada vez en mayor abundancia, van apareciendo investigadores que trabajan sobre el siglo XVIII. El fruto de su interés hace aumentar el número de artículos, libros, tesis doctorales, ediciones de partituras y grabación de discos. Aparecen grupos musicales que se especializan en el repertorio barroco, y la enseñanza de instrumentos antiguos entra en los Conservatorios. Se van realizando congresos: Cardiff en 1993, fruto del cual es el libro *La música en España en el siglo XVIII*;¹⁹ y Ávila en 1996 con el tema “*La catedral como institución musical*”,²⁰ en que se reunió una nueva generación de investigadores españoles. También los cursos de verano dedican un amplio lugar al los siglos XVII y XVIII. Así dice Andrés Moreno Mengíbar:

*Para nuestra fortuna, los últimos años están asistiendo al interés por parte de musicólogos, músicos y casas discográficas por explorar esos filones inexplorados en los que aún cabe hallar sorpresas.*²¹

La lista de investigadores que están construyendo este edificio puede ser ya muy grande. Muchos de ellos están en la bibliografía, pues han servido en la realización de este trabajo. Muchos están ausentes, al no haber sido de ayuda directa aquí. Otros pueden faltar porque ni siquiera habrá llegado a nuestro conocimiento su existencia. Entre todos se hace la base para conocer la Historia y la Música del siglo XVIII.

¹⁸ GALLEGO (1988, pág. 11)

¹⁹ Patrocinado por la Universidad de Gales; libro editado por la Universidad de Cambridge.

²⁰ Organizado por Juan José Carreras y Alfonso de Vicente, y patrocinado por la Universidad de Zaragoza y la Fundación “Santa Teresa” de Ávila.

²¹ Moreno Mengíbar, Andrés: “Nuevas luces para el barroco español”, en: *Diario de Sevilla*, suplemento “Culturas” n° 73, jueves 20-VIII-2000.

*Lo cierto es que, para eclesiásticos y fieles de la segunda mitad del siglo XVIII, como para sus antecesores, el decoro del culto exigía, junto a retablos, imágenes, custodias, cuadros, tapices, luminarias e inciensos, músicas más o menos celestiales.*²²

²² Antonio GALLEGO (1988 pág. 49).

I.2 PRESENTACIÓN

Queremos hacer nuestras estas palabras de Daniel Vega, que ilustran perfectamente nuestras intenciones:

Nuestra condición de músicos, incardinados en esta cultura que es la española, nos obliga a interesarnos por traer a la luz y conocer a fondo este capítulo, tan amplio y característico, de nuestra Historia de la Música, aún a riesgo de que a posteriori, pero sólo a posteriori, tuviéramos que llegar a la convicción de que lo que habíamos redescubierto no había merecido la pena de tanto esfuerzo y habría que dejarlo seguir durmiendo el sueño del olvido. Confío, estoy convencido, de que no será así.²³

Llegamos a la villa de Olivares conducidos por las investigaciones sobre los libros de coro y sus miniaturas, que fueron el tema de nuestra tesina de licenciatura. Allí encontramos una gran cantidad de obras musicales manuscritas, muchas más de las que aparecían en el único trabajo existente hasta entonces sobre la música en Olivares, obra de la Doctora Inmaculada Cárdenas.²⁴ Esto nos llevó a una primera idea: realizar la catalogación del archivo de música. Para ello se presentó un proyecto a la Junta de Andalucía, que mereció una “*Ayuda a Proyectos de Investigación Musical*” de la

²³ “El barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza”, en: *R. M. IV* (1981), pág. 267.

²⁴ Ver más adelante el apartado I.2.3 “Bibliografía sobre Olivares”.

Consejería de Cultura en 1998.²⁵ Su fruto es el *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*, aún inédito.

El resultado es que se conservan en Olivares 527 obras de 49 autores. La doctora Cárdenas sólo habría llegado a encontrar un corto número de estos manuscritos, pues al final de su artículo, en el apartado que titula “*Relación de compositores existentes en la Colegiata de Olivares*”, tan sólo recoge 65 obras con 13 autores. Dentro del artículo de la Dra. Cárdenas la figura de Valdivia ocupa a penas doce líneas, con errores y omisiones considerables. De las 221 obras conservadas de Valdivia, ella sólo recoge 27. La época de Valdivia (la segunda mitad del siglo XVIII, y primeros años del XIX) tampoco es la mejor tratada.

C I.2.1 *Objetivos*

Este trabajo pretende añadir un granito de arena a este hacer la Historia de la Música en el siglo XVIII. Para enriquecer mínimamente nuestro patrimonio musical y cultural haciendo una pequeña contribución al conocimiento de la música, desde una Colegial provinciana en un momento dado de su historia. Un momento interesante en que se está pasando por un breve y original “clasicismo” aún influido por los finales de un prolongado barroco.

El objetivo es el estudio de Juan Pascual Valdivia y Valenzuela, Maestro de Capilla en la Colegial desde 1760 a 1811. No hemos tenido ningún inconveniente en entrar en un terreno que podría parecer trillado, pues no lo está. De hecho hay muy poco dicho sobre la figura de Valdivia, de su vida y especialmente de sus numerosas obras. Nuestro trabajo pone al día lo publicado por la Dra. Cárdenas, ampliándolo y

²⁵ Convocatoria de 1997, BOJA n° 94 de 14 de agosto. Resolución en BOJA n° 32 de 21 de marzo de 1998.

corrigiéndolo en gran manera, y con numerosa documentación inédita.

Esta Tesis mostrará que la música de Valdivia parece no haber salido de los muros de la Colegial; pero no por eso estaba aislado del su época, sino en íntima conexión con ella. Veremos la situación de Olivares en las rutas de transmisión e intercambio de las obras musicales de la época; la importancia de la música en el culto de una Colegial, el empleo que se hace de los instrumentos, la variedad de obras y su utilización en la liturgia. Y sobre todo la personalidad y situación de Juan Pascual Valdivia y Valenzuela en el mundo musical español de la segunda mitad del siglo XVIII.

C I.2.2 *Delimitación*

Al haber ya antecedentes en el tema de la investigación tenemos que dejar muy claras la necesidad y la originalidad de esta Tesis. Sobre la necesidad ya hemos aportado la amplia justificación del apartado I.1. Sobre la originalidad también hemos determinado que el asunto “Valdivia y su obra” estaba lejos de estar agotado.

Por todo ello hay que delimitar con precisión el ámbito de esta Tesis. Tenemos así un personaje concreto: Valdivia; un espacio en especial: la Iglesia Colegial de Olivares; y un tiempo principal: el periodo que abarca su vida como Maestro de Capilla. Lo que no es obstáculo para que aparezcan otros personajes que tengan relación con Valdivia, otros lugares por donde pudo ir, y otros tiempos relacionados con el suyo.

Teniendo en cuenta estos límites, dejaremos claro aquí que sólo se tratarán personajes tiempos y lugares mientras tengan una relación profesional con la Colegial en el periodo temporal estudiado. Por ello no vamos a seguir los itinerarios particulares de otros músicos fuera de la villa de Olivares. Si nos constara alguna noticia de interés sobre éstos, se indicará en las notas.

C I.2.3 *Bibliografía sobre Olivares*

El tema de la música en la antigua Colegial de la Villa de Olivares ya fue investigado en su conjunto por la Doctora Inmaculada Cárdenas. Sus resultados los refleja en el artículo “La música en la Colegiata de Olivares”, publicado en el *Anuario Musical* en 1981.²⁶ La investigación de la Dra. Cárdenas pretende abarcar toda la historia de la Colegial, con datos extraídos de los libros de Actas Capitulares.

El resto de la bibliografía musical en que se cita la Colegial de Olivares lo hace refiriéndose siempre al trabajo de la Dra. Cárdenas. Así Antonio Martín Moreno recoge los nombres de los Maestros de Capilla que trabajan en Olivares en el siglo XVIII.²⁷ Y por su parte Mariano Pérez dedica sendas entradas a Francisco Luis Jiménez y a Juan Pascual Valdivia en su *Diccionario de la Música y los Músicos*.²⁸

Fuera de las investigaciones históricas, sólo Francisco Javier López, catedrático de flauta en el Conservatorio sevillano, en su libro²⁹ cita un ejemplo musical extraído de las obras de Valdivia, fruto de sus propia investigación en el archivo.

²⁶ *Anuario Musical*: vol. XXXVI - 1981, págs. 91-129.

²⁷ *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Alianza Editorial, Madrid 1985. pág. 192; *Historia de la música andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas s.a., Granada 1985. pág. 247.

²⁸ Ediciones Istmo, Madrid 1985. Vol. II pág. 204, y vol. III pág. 630.

²⁹ *Aspectos de la música del s. XVIII*. Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”: Sevilla, 1994 (pág. 71)

I.3 ORGANIZACIÓN Y METODOLOGÍA

La Tesis se organiza en tres bloques principales, precedidos de los presentes Prolegómenos (capítulo I) y seguidos de varios apéndices.

La primera parte es una breve introducción al escenario histórico de la Colegial en el siglo XVIII (capítulo II), y a su ambiente musical durante el magisterio de capilla de nuestro protagonista (capítulo III).

La segunda parte es la vida de Valdivia en el medio siglo en que reside y trabaja en Olivares (capítulo IV).

La tercera parte del trabajo es el estudio de las obras que se conservan de Valdivia (capítulo V). Finalmente incluimos como apéndices diversos documentos, tablas e ilustraciones de interés, un catálogo comentado de la obra de Valdivia, y la transcripción de varias obras representativas de nuestro personaje.

Siempre que se trata algún aspecto ya estudiado por la doctora Cárdenas se hace referencia a su artículo. Todas las citas de documentos se transcriben manteniendo su literal original, sin hacer ningún añadido, expansión de abreviaturas ni corrección alguna.

El método de trabajo ha abarcado cuatro etapas: hipótesis de trabajo, recopilación de datos, análisis de los mismos y síntesis de los resultados, reflejándose todo ello en la

redacción de la Tesis.

Ante todo se plantearon unas hipótesis sobre las que basar el trabajo, y que deberían resolverse con la investigación:

- C Quién es Valdivia, y de dónde procede.
- CCuál es su trabajo en Olivares, y cómo lo realizó.
- C Cómo son sus obras.

Los dos primeros puntos nos llevarían a establecer una biografía del personaje. El segundo también nos llevaría a conocer una historia viva de la Colegial. El último nos conduciría a conocer la importancia musical que pudo tener en su espacio y su tiempo, y las relaciones que pudo establecer con otros personajes y lugares.

En primer lugar se consultaron las fuentes de las que sabíamos de antemano que nos darían noticias con seguridad (fuentes primarias). A continuación se indagó en busca de nuevas fuentes que cubrieran los datos que faltaban, y los aspectos que conforman el ambiente o “espacio vital” en el que se mueve el asunto de la investigación (fuentes secundarias).

Una vez en disposición de toda la información posible, se ha clasificado por temas alrededor de los aspectos citados: biografía, ambiente y obra. Se han analizado los datos, buscando relaciones internas y externas, y se han integrado en la estructura de una unidad que podríamos llamar “vida musical de la Colegiata”.

Finalmente el proceso de redacción hace que se pueda mostrar de una manera comprensible, coherente y accesible los datos, la elaboración y los resultados.

I.4 FUENTES

Los documentos empleados para la elaboración de este trabajo provienen casi en exclusiva del Archivo de la Colegial, guardado en la parroquia de Olivares. Son las fuentes primarias. Como fuentes secundarias se han visitado otros archivos y se ha consultado una amplia bibliografía.

C I.4.1 *El Archivo de Olivares*

Es un archivo muy amplio, que guarda los fondos documentales de la antigua Colegial, que abarcan no sólo la documentación de la propia institución, sino también la producida por diversos lugares relacionados y dependientes de ella, como pueden ser Albaida, Heliche y Salteras.

Como tal es un archivo histórico, pero se continua la función parroquial que tuvo la Colegiata tras la su disolución en la actual Parroquia de la villa que lleva la advocación de la Virgen de las Nieves.

I.4.1.1 Apunte histórico

Mientras existió la Colegial el archivo fue un organismo vivo, con sus problemas

y altibajos. Problemas que llegaron incluso a la pérdida de documentos. Cuando en 1792 se manda hacer inventario del archivo general se hace notar:

“la confusión y faltas de noticias q^e tienen los papeles y Libros, y los muchos papeles y libros q^e se hallan faltos”.³⁰

La naturaleza que en aquel entonces tenía el archivo musical no es como la actual. No era un organismo donde se preserva un patrimonio para el futuro, sino un almacén de reserva para cuando haya necesidad. El propio Cabildo lo expone claramente:

“se acordo que el infrascripto secretario diga al S^r Maestre de Capilla haya de tener el archivo hecho para guardar los papeles de musica, con la prevencion de las obras que se hayan de cantar dejando en cada un año una obra compuesta para que en las faltas o vacantes tenga esta Ig^{la} papeles para el Servicio de la Capilla de musica”.³¹

El archivo es un reservorio, pues el Maestro de Capilla está obligado a proporcionar obras “frescas” continuamente. Solamente en casos de imposibilidad o fuerza mayor se recurre al archivo. Así se ve en la indicación del *Libro Blanco*:

“El Archivo a de tener ademas de la providencia de fasistor; las obras latinas, que son precisas para sus funciones en las vacantes”.³²

Las vacantes son, naturalmente, las del Maestro de Capilla.

Es el caso que encontramos en el año 1759, último de vida y actividad del antecesor de Valdivia. El capellán músico Francisco Mayés presenta un memorial al

³⁰ *Razon de los Yndividuos...* fol 2r.

³¹ A.C. 1789-1797; fol.126v. Cabildo de 25 de Agosto de 1792.

³² *Libro Blanco*, fol. 2r. Sobre este libro, véase la sección III.2.2

Cabildo en que señala que los papeles de música que hay “*son pocos y antiguos*”.³³ El organista Juan Mayorga inspecciona el archivo de música e informa al Cabildo que “*solo se encuentran abiles, los que basten para las bisperas; para la missa y demas villansicos no son capasces el usar de ellos*”.³⁴ Esta situación venía desde hacía tiempo: desde 1747 hay quejas sobre la música y la falta de papeles. Parece ser que en sus últimos años, enfermo y achacoso, el maestro Antonio González había descuidado mucho sus labores de composición, llegando a ser amonestado por el Cabildo.³⁵

Así llegamos hasta las oposiciones consiguientes a la muerte de González. Durante su desarrollo es necesario que el organista Juan Mayorga “*se encargue en buscar papeles para la noche buena, y si fuese menester copiarlos, a costa de la fábrica se aga*”.³⁶ La Navidad se soluciona gracias al capellán músico Miguel de Castro, que se ofrece a “*proveer de papeles toda la pasqua, y demas dias festivos proximos*”.³⁷ Como veremos más adelante, el archivo guarda pocas obras anteriores a estos momentos.

Por fin, con un nuevo maestro de capilla recién nombrado en 1760, se va a poner orden en el archivo. Se encarga al organista Juan Mayorga y al racionero cantor Felipe Bejarano que

“para el mejor rejimen de las funziones en q se debe aber musica se iziese un asiento de las obras q debe tener para q se canten, segun la festividad”.³⁸

Esta comisión entrega en agosto del año siguiente³⁹ su trabajo al Secretario para

³³ A.C. 1758-1765; fol.55v. Cabildo de 26 Mayo de 1759.

³⁴ A.C. 1758-1765; fol 57r. Cabildo de 9 de Junio de 1759.

³⁵ Cárdenas (1981) págs. 98-99.

³⁶ A.C. 1758-65; fol. 85r. Cabildo de 15 de Diciembre de 1759.

³⁷ A.C. 1758-65; fol. 89v. Cabildo de 22 de Diciembre de 1759.

³⁸ A.C. 1758-65; fol. 112v. Cabildo extraordinario de 4 de Junio de 1760.

³⁹ A.C. 1758-65; fol. 182r. Cabildo de 1 de Agosto de 1761.

que se estudie en Cabildo, el cual no se celebrará hasta diciembre del mismo año. Entonces se aprobará esta “apuntación”, a la que deberá adecuarse el trabajo del Maestro de Capilla:

*“mediante lo qual el Pres^{te} Sr^{io} dijo q en el Cav^{do} anterior se expuso que tuviese para azer patente en este los particulares que estaban pendientes el primero que mediante haber dado comision e Cav^{do} a los Sr^{es} Bejarano y Maiorga para que iziesen una apuntazion de las obras de musica q al año devia conponer el Maestro de Capilla para las festividades deel, como los Billanzicos y en que dias avia de cantarse a musica se leio dha apuntazion la cual estando conforme se aprovo por el Cav^{do} Acordando que segun ella se obserbe por dho Maestro de Capilla dandole un tanto para q lo tenga presente: y el orijinal se ponga por cabeza deel inventario de papeles de musica q tiene la Yg^a y los q de nuevo es obligado a conponer y reponer, para lo qual y su custodia se destine poner el S^r Maiordomo Comunal aziendo se conponga la papelera q esta en el Camarin”.*⁴⁰

Por otra parte, este documento nos indica dónde estaba, o por lo menos estará desde ahora, el archivo de música: en la habitación alta tras el testero de la Iglesia, donde se encuentra el camarín de la Virgen de las Nieves que da al Altar Mayor. Actualmente esta habitación y otra contigua forman una especie de pequeño museo de la Colegial.

Desde entonces no hay más noticias destacables sobre el archivo. Como vemos, la situación no había sido muy buena hasta la llegada de Valdivia. A partir de entonces la vida del archivo musical entrará en época de normalidad.

Cuando en 1851 se extingue la Colegial de Olivares y el templo se convierte en Parroquia de la Villa, los papeles de música siguieron al archivo general en sus

⁴⁰ A.C. 1758-65; fol. 196v. Cabildo de 11 de Diciembre de 1761.

peripecias. A pesar de muchos problemas el archivo tuvo la “suerte” de quedar arramblado y olvidado en un lugar cerrado. Algunos papeles no tuvieron tanta fortuna: muchos quedaron en el interior de los antiguos asientos de la iglesia, que eran como arcones; hasta hace un par de décadas estos papeles eran empleados por los feligreses en las misas a modo de abanicos durante el verano. Otros muchos sirvieron como “tirillas” para ajustar velas y cirios a los candelabros. Incluso las hojas de pergamino de los libros de coro llegaron a servir para ahumar chacinas.

Don José Santiago Montiel, párroco antecesor del actual, tuvo la preocupación de recoger y guardar todos estos papeles, para lo que se valió de antiguos grandes cajones de tabaco que improvisó como cajas archivadoras y “armarios”. El actual párroco, Don Antonio Mesa Jarén, se ha ocupado de ordenarlos en lo posible, recogerlos en lugar seguro y colocarlos en armarios decentes.⁴¹

I.4.1.2 Situación actual del Archivo

La situación actual del archivo de Olivares debe bastante a los avatares que hemos visto en la historia de la disolución de la Colegial. Pero tampoco hay que atribuir a estos hechos demasiada trascendencia. A pesar de las desgracias citadas anteriormente, el archivo que se conserva es considerable; queda una enorme cantidad de documentos. En la primera ordenación de D. Antonio Mesa el espacio era escaso, y los papeles se agruparon en paquetes repartidos por los huecos que quedaban en los armarios del archivo, detrás de los libros de cuentas y actas capitulares que ocupaban el frente de los armarios.⁴² Una posterior ampliación de los armarios, ampliándose hasta el techo y doblando así su capacidad, permitió poner todos los documentos en manera más

⁴¹ Debo agradecer todas estas noticias sobre los sucesos del final de la Colegial y su archivo al interés de D. Antonio, sacerdote, músico e historiador. Él se ha dedicado, entre otras cosas, a recoger estas noticias de boca de un anciano vecino del pueblo, que ayudaba en la iglesia con el título de sochantre, y cuyo padre llegó a conocer a los últimos canónigos de la Colegial.

⁴² En esta situación hizo su trabajo la Dra. Inmaculada Cárdenas, que sólo encontraría algunos de los manuscritos musicales, pues todas las obras que cita en su artículo las hallé agrupadas en sólo dos paquetes.

accesible, guardándose en cajas de cartón del tipo “archivo definitivo”.

El archivo general de la antigua Colegial se conserva muy completo, aunque está necesitado de una catalogación seria.

C I.4.2 *Fuentes primarias*

El trabajo se ha realizado casi en su totalidad a partir de los libros de Actas Capitulares de la Colegial. Normalmente las actas capitulares son una de las principales fuentes de información que se puede disponer en Catedrales y Colegiatas. También se ha recurrido a otros documentos del Archivo de la Colegial.

I.4.2.1 Actas Capitulares

Es función del Secretario dar cuenta en las Actas de los acuerdos a que se llegan en las reuniones periódicas del Cabildo. Según los Estatutos de la Colegial de Olivares, el Cabildo se debe reunir ordinariamente todos los sábados por la tarde, media hora antes de Vísperas.⁴³ En esta reunión, también llamada “cabildo”, se establecen los turnos de las diferentes ocupaciones (misas, vestuario, etc.) y fiestas particulares para la semana siguiente, y se trata cualquier cuestión que se precise. Si los asuntos a tratar son más extensos, se convocaba una reunión extraordinaria el lunes siguiente, tras el rezo de Vísperas.⁴⁴ Otra reunión extraordinaria, pero habitual, es la que se celebra el 31 de Diciembre de cada año. Aquí se eligen los diversos cargos u “*oficios*” para el año siguiente, que son los de Secretario, Colector o Contador, Mayordomo y sus respectivos suplentes. También se aprovecha esta reunión para presentar solicitudes de ayudas económicas, ajustar cuentas especiales, y conceder “*agasajos*” por buenos servicios

⁴³ *Estatutos...* Título IX, Estatuto II; pág. 104.

⁴⁴ *Estatutos...* Título IX, Estatuto III; págs. 105.

prestados a la comunidad.

En Olivares se conservan casi todos los libros de Actas Capitulares. Sólo faltan tres. El primer libro, que contenía desde la fundación de la Colegial en 1624 hasta el año 1627, parece ser que fue regalado por un párroco de principios de siglo al Duque de Alba, con ocasión de una visita de éste a Olivares. Los esfuerzos hechos para localizarlos han sido infructuosos: en el archivo del Palacio de Liria no se tiene constancia de este libro. Otro libro desaparecido abarca los años 1654 a 1658. Finalmente el libro último (o últimos) contendría las noticias de los postreros años de la Colegial, desde 1830 hasta su extinción en 1851. Parece ser que varios escándalos enturbiaron los últimos años de la Colegial, y se pretendería ocultar algunos “trapos sucios”.⁴⁵

Por otra parte en Olivares los libros de Actas dejan mucho que desear. Llegan a pasar meses enteros con la única indicación de “*y no habiendo nada, se cerro el Cabildo*”. El interés principal estaba en las cuestiones económicas y en los pleitos contra la Catedral de Sevilla, que llenan buena parte de esta segunda mitad del siglo XVIII. No vemos mucha seriedad en los Secretarios. Muchas veces se dejan asuntos para otro día, o para un cabildo extraordinario, que luego no se vuelven a tratar. O más bien que no se vuelven a citar en las actas, porque más adelante se encuentra que sí se trataron y resolvieron. De la misma manera, hallamos muchas admisiones de personal nuevo que luego nunca causan baja, mientras que por otra parte encontramos despidos, desestimientos y defunciones de personas de las que no consta su alta en la Colegial.

También hay señalar un par de errores de numeración en los libros. En el que abarca los años 1758-1765, a partir del año 1762, la numeración retrocede veinte folios: después del 201 aparece el 182, y así hasta el final del libro. Igualmente ocurre en el libro que ocupa los años 1789-1797, en que después del folio 203 sigue el 104 y sigue así hasta el final. Hemos indicado esta situación en las notas a pié de página señalando el folio con numeración corregida, y a continuación la foliación original (errada) colocada entre

⁴⁵ Volvemos a agradecer al actual párroco, D. Antonio Mesa, estas noticias.

corchetes angulares < >.

I.4.2.2 Otros documentos del archivo

Los Estatutos de la Colegial fueron otorgados por D. Gaspar de Guzmán en 1624. Desde entonces se guarda una copia manuscrita en Olivares. En 1799 decide el Cabildo llevar a la imprenta los Estatutos;⁴⁶ de éstos quedan varias copias, que son las que hemos manejado. Como veremos más adelante, contienen instrucciones muy detalladas excepto en lo relativo a la música, que son más parcas.

Documento muy interesante es un libro manuscrito intitulado *Razón de los Individuos de esta Ygl^a desde el tiempo de Collex^l*.⁴⁷ Éste es una lista de todas las personas que pasaron por la Colegial en su historia, agrupados por cargos (canónigos, racioneros, capellanes y ministros) y por orden cronológico. No es exhaustivo ni siempre completo, especialmente con los ministros (mozos, salmistas, sacristanes, instrumentistas, etc), pero es una herramienta valiosa para hacer una historia de la Colegial. Muchos datos que no aparecen en las Actas capitulares se pueden encontrar aquí.

También es importante para la música otro libro manuscrito, titulado *Edictos y Anotaciones Capitulares*, que en las actas también es llamado “Libro blanco”.⁴⁸ En él, como veremos más adelante, se contienen las obligaciones del Maestro de Capilla.

Los *Libros de Defunciones* también nos han sido de ayuda para localizar la fecha exacta de la defunción de Valdivia.

Por último señalar dos inventarios que hemos encontrado, del periodo anterior al que estudiamos, pero que nos ha sido de utilidad en el capítulo V: uno se titula “*Relación*

⁴⁶ A.C. 1797-1805; fol.36r. Cabildo de 5 de Enero de 1799.

⁴⁷ Ver el encabezamiento e inicio del libro en el apéndice VI.

⁴⁸ Se tratará en la sección III.2.2.

de los ornamentos y obras hechas para la ampliación y decencia de la Insigne Yglesia Colegial de Olivares en los cinco años y medio hasta fin de 1708”, y el otro “Octava relación tocante a la Ynsigne Yglesia Colexial de Olivares. Hasta el fin de Abril de 1713”.

El archivo de Olivares está muy desordenado. Los problemas que ha tenido que sufrir se narran más completamente en la sección I.4.2 de esta tesis. Por ello no hemos podido sacar fruto de las investigaciones sobre la economía de la Colegial; las cuentas no están en ordenados libros de fábrica, sino en legajos, cuadernillos y papeles sueltos agrupados sin mucho orden ni concierto.

Refiriéndonos a los villancicos, hay que citar una fuente muy importante para su estudio, pero que está ausente de Olivares: los pliegos sueltos. Son pequeños folletos o también hojas impresas con los textos de los villancicos que se interpretaban en una festividad concreta. Desgraciadamente no los hemos hallado en Olivares, y por lo que nos han comunicado las personas que han investigado el archivo, no queda ninguno.

I.4.2.3 Papeles de música

Son la otra parte importante de la documentación, fundamental para este trabajo. Nos remitimos al apartado “V.1: El archivo de música de Olivares”, en el cual se estudia detenidamente. Indicaremos aquí que son la única fuente de que disponemos para conocer la obra de Valdivia, pues no se han hallado obras suyas en ninguno de los Catálogos publicados.

C I.4.3 *Fuentes secundarias*

I.4.3.1 Otros archivos

Las necesidades de la investigación nos han llevado a consultar en otros varios archivos, con diversa suerte:

Archivo de la Catedral de Sevilla

Archivo del Arzobispado de Granada

Archivo Diocesano de Jaén

Archivo General del Arzobispado de Sevilla

Archivo de la Parroquia de Sto. Domingo de Silos, Alcalá la Real (Jaén)

Archivo Municipal de Alcalá la Real (Jaén)

Archivo Notarial de Sanlúcar la Mayor (Sevilla)

En Alcalá la Real y Sanlúcar la Mayor encontramos datos sobre la biografía de Valdivia. Los archivos diocesanos y archidiocesanos sin embargo no nos han aportado ninguna noticia de utilidad.

I.4.3.2 Bibliotecas y fuentes bibliográficos

Un libro se hace a base de libros. Y para poder recurrir a tanto papel hay que disponer de mucho espacio, tiempo y peculio. Nuestra humilde librería contiene no pocas obras, pero nunca suficientes. Por eso hay que recurrir a diversas bibliotecas, en donde consultar todo lo reseñado en la Bibliografía.

C Biblioteca General de la Universidad de Sevilla (B.U.S.)

C Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia (Universidad de Sevilla).

Son especialmente fuentes bibliográficas, que nos han valido para documentar la época, historia, estilos, análisis musical, etc.

C Servicio de Obtención del Documento de la B.U.S.

Nos ha facilitado la consulta de varias tesis doctorales de otras universidades editadas en microficha.

C Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

C Biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada.

Entre ambas hemos podido consultar catálogos de otros archivos, aspectos técnicos y revistas especializadas.

También a través de la “Internet” hemos conseguido algunos datos útiles:

C Los documentos completos del Concilio de Trento en castellano se encuentran en “V.E. Multimedia” (<<http://www.multimedios.org>>).

C La base de datos *The International Inventory of Villancico Texts* (IIVT), gran obra de Paul Laird en la Universidad de Kansas, es accesible a través de <<http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/IIVT/index.html>>.

C El “Proyecto Filosofía en Español” ha editado las obras completas de Feijoo en <<http://www.filosofia.org/fejoo.htm>>

I.5 ABREVIATURAS, SIGLAS Y CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

Hemos intentado evitar en lo posible el uso de abreviaturas en el cuerpo de la Tesis. Sin embargo la abundancia de notas a pié de página nos llevan a una redundancia en ciertas referencias, para las que sí se emplearán las abreviaturas.

A.C.	- Actas Capitulares
A.C.S.	- Archivo de la Catedral de Sevilla
A.M.	- Anuario Musical
A.M.A.R.	- Archivo Municipal de Alcalá la Real (Jaén)
A.N.S.M.	- Archivo Notarial de Sanlúcar la Mayor (Sevilla)
Cat.	- Catálogo
C.S.I.C.	- Consejo Superior de Investigaciones Científicas
fol. Xr.	- recto del folio “X”
fol. Yv.	- verso del folio “Y”
I.E.M.	- Instituto Español de Musicología (CSIC)
pág., págs.	- página, páginas

R.M. - Revista de Musicología

S.E.deM. - Sociedad Española de Musicología

Se ha transcrito literalmente todos los textos sacados de las fuentes, manteniendo sus abreviaturas, ortografía y mayúsculas. En la segunda mitad del siglo XVIII encontramos una escritura muy parecida a la actual; incluso con muchas reglas de ortografía modernas, aunque en algunos momentos todavía quedan fluctuaciones en la manera de escribir algunas palabras.

No vemos razón alguna para modernizar la grafía de unos textos completamente comprensibles.

Capítulo II:

LA COLEGIATA DE OLIVARES EN
LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

II.1 NOTICIA HISTÓRICA

C II.1.1 *Origen. Los Guzmán*⁴⁹

El señorío de Olivares fue fundado por Don Pedro de Guzmán y Zúñiga, cuarto hijo de Don Juan de Guzmán, el tercer duque de Medina-Sidonia, que había nacido en Sevilla en 1503. A la muerte de Don Juan se inicia un enfrentamiento legal entre Don Pedro y su hermano Juan Alonso por la herencia. Tras varios años de pleitos, se resuelve la cuestión en 1535, quedando la sucesión ducal en Juan Alonso, y cediéndose a Pedro diversas posesiones no ligadas al mayorazgo, destacando entre ellas la villa de Olivares.

La valerosa intervención de Don Pedro en el sitio de La Goleta hace que Carlos I le otorgue el título de Conde de Olivares. A partir de aquí se lanza a crear un estado señorial, intentando emular las rentas y el poder de su hermano en Medina-Sidonia: adquiere las villas de Castilleja de Alcántara (desde entonces y hasta hoy llamada de Guzmán) y Heliche, y compra alcabalas en varios pueblos del Aljarafe; es nombrado caballero de Calatrava, con las rentas de la encomienda de Piedrabuena; consigue la alcaldía de los Reales Alcázares y de las Atarazanas de Sevilla; compra diversas casas de vecindad y tiendas en esta misma ciudad. Acompaña al aún príncipe Felipe en su viaje a Inglaterra en 1553, llevando consigo a su hijo Enrique. Finalmente en 1560 se establece en Madrid, donde residirá hasta su muerte nueve años más tarde.

⁴⁹ Véase la sucesión de los Condes de Olivares hasta el s. XIX en la Tabla 1 (Apéndices).

Su hijo Don Enrique había nacido en Madrid en 1540. Para hacerse cargo de su herencia acude a Olivares, acompañado de su madre la Condesa viuda. Son unos diez años que transcurren entre Olivares, Sevilla y Madrid. Se ocupa del acrecentamiento de las tierras y rentas del mayorazgo con la adquisición de la vecina villa de Albaida y de alcabalas de diversos pueblos (Lora, Setefilla, Palma, Gelves, Castellar, entre otros). Por otra parte sucede a su padre en los cargos de Alcaide de los Alcázares y de las Atarazanas de Sevilla, y en la encomienda de Piedrabuena de la Orden de Calatrava, en la que era caballero desde 1561, con las correspondientes rentas de todos estos cargos.

De 1581 a 1591 fue embajador del rey Felipe II en Roma, con una gestión calificada de eficaz y beneficiosa. Si bien este cargo no le permitió ocuparse demasiado de la administración y enriquecimiento de su Estado, sí tuvo ocasiones con la ayuda de su mujer Doña María de Pimentel y Fonseca de ordenar la creación de una Capilla familiar en el templo parroquial de Olivares bajo la advocación de Santa María la Mayor, proveyéndola de varias capellanías, y fundando un Monte de Fideicomiso para dotar a las hijas de la familia; parte de las rentas de este Monte se destinaban a financiar la Capilla y a la construcción de una nueva Iglesia.

Durante esta estancia romana también se dedicó a enviar a su Capilla grandes cantidades de reliquias, formando una de las mayores colecciones de España, que aún se guarda en Olivares. Y finalmente, lo que más nos interesa, solicitó al Papado la elevación de la Capilla Condal a Colegiata, iniciando los trámites necesarios para ello:

“Porque tengo en plática hacer colegiata la dicha mi Capilla y tengo formada la súplica en el modo que deseo que Su Santidad me la conceda (...), encargo a mi sucesor que procure llevarlo a efecto como cosa de tanta calidad y importancia”.⁵⁰

⁵⁰ Escritura de testamento (...), otorgada por Don Enrique de Guzmán, segundo conde de Olivares. 23 Julio 1606. (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid. Legajo 1823, fol. 255-270). Citado en: A. HERRERA (1990) pág. 305.

Don Enrique dotó su Capilla espléndidamente, siendo la base de la futura Iglesia Colegial.

Con la muerte de Felipe II regresa de Roma, y es nombrado por Felipe III Consejero de Estado y Contador Mayor del Reino (una especie de Ministro de Hacienda), fijando su residencia habitual en Madrid. Las visitas a Olivares son ya escasas hasta su muerte en 1607. La administración de la Villa queda en manos de secretarios de confianza, y la de la Capilla en las del Capellán Mayor, Francisco Fernández Beltrán, que a su vez tenía el cargo de Protector del Monte de Fideicomiso y presidente de su administración. El testamento de Don Enrique da instrucciones muy precisas para la continuación de la fábrica del nuevo templo, rentas de los capellanes y prebendados y aumento del ajuar de la Capilla Condal.

Esta labor la concluiría su hijo Don Gaspar de Guzmán, aumentando la extensión del Estado con gran cantidad de propiedades y señoríos por todo el Aljarafe y zonas aledañas (en diversas etapas: Almensilla, Aznalcóllar, Bollullos, Camas, Castilleja de la Cuesta, Coria del Río, Mairena del Aljarafe, Palomares, Puebla del Río, San Juan de Aznalfarache y Tomares), destacando el señorío de Sanlúcar la Mayor, que elevándose más adelante a ducado, daría a Don Gaspar el famoso doble título de Conde (de Olivares) y Duque (de Sanlúcar). La elevación de la Capilla condal a la categoría de Colegiata es la culminación del proceso de acrecentamiento del mayorazgo, y la perla del Estado. Esto se realiza por *motu proprio* de Urbano VIII con fecha de primero de Marzo de 1623, que se haría efectiva con el nombramiento del primer Abad en Febrero de 1624 y el consiguiente otorgamiento de Estatutos. El templo está aún en construcción, y seguirá ampliándose durante todo el siglo XVII y parte del XVIII.

La conversión en Colegiata trajo cambios trascendentales en sus condiciones administrativas. La Colegial recibe estatuto de *Nullius Dioecesis*, lo que quiere decir que tiene independencia total de la soberanía del arzobispado de Sevilla. Muchas tierras y rentas pasaron a depender de la Colegial, y hubo continuas querellas y pleitos con el

Cabildo de la Catedral Hispalense por las rentas eclesiásticas de las tierras que habían pasado al ámbito de la nueva Colegial. Pleitos que durarán hasta el último tercio del siglo XVIII.

C II.1.2 *Casa del Carpio*

Al morir el Conde-Duque sin sucesión en 1645, sus estados fueron repartidos entre sus herederos con algunos pleitos de por medio. El condado de Olivares pasó a su sobrino Luis Méndez de Haro, VI Marqués del Carpio, que sería el IV Conde de Olivares. A su muerte en 1661 le heredaría su hijo Gaspar Méndez de Haro, VI Marqués del Carpio y V Conde de Olivares. Don Gaspar muere en 1687 sin sucesión masculina, por lo que le sucede su hija Catalina de Haro Guzmán y Enríquez, la cual estaba casada desde 1668 con Francisco Álvarez de Toledo, X Duque de Alba. Así tanto el patrimonio de los Marqueses del Carpio como el de los Condes de Olivares pasaron a la Casa Ducal de Alba, quedando desde entonces como patrona única de la Colegiata.

C II.1.3 *La casa de Alba*

A Francisco Álvarez de Toledo le sucede su hija, que casó con Manuel de Silva, X conde de Galve. Con su hijo Fernando de Silva y Álvarez de Toledo entramos en el período de nuestro estudio. A su muerte sigue la línea sucesoria su hija María del Pilar Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, casada con José Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca y duque de Medina-Sidonia. Cayetana muere sin hijos, por lo que heredan los títulos de Alba y Olivares su “sobrino” lejano Carlos Fitz-James Stuart Silva Álvarez de Toledo, con el que termina el período que tratamos.

La relación entre la Colegial y sus patronos de la Casa de Alba es continua, aunque hay pocas noticias de visitas de algún duque a Olivares. Indirectamente se realizan las comunicaciones a través del correo, tanto con duques y duquesas como con apoderados y representantes. Gracias a ello nos consta la existencia de un “Administrador general del estado de Olivares”.

Aunque la correspondencia siempre se dirige al duque (o duquesa en su caso), en muchas ocasiones son otras mujeres de la familia quienes llevan la representación del patronazgo de la Colegial. Así en marzo de 1771 hace una visita a Olivares la Duquesa de Huéscar (consorte del XII duque de Alba). En julio de 1798 el administrador del Estado de Olivares actúa con órdenes de la marquesa de Villafranca, madre de la Duquesa; y en diciembre de 1797 es la propia “marquesa de Villafranca viuda” la que visita y se ocupa de los asuntos de la Colegial, ahora como apoderada de la IX Duquesa Cayetana de Silva, que es su nuera. Y finalmente durante la minoría de edad de Carlos Fitz-James es su madre, la marquesa de Ariza, quien actúa de Patrona.

---o0o---

Es durante el patronazgo de la Casa de Alba cuando ocurren los últimos y más desgraciados sucesos de Olivares: la invasión francesa y el final de la existencia de la Colegial.

Las primeras noticias de la invasión francesa llegan en mayo de 1808, cuando el Abad solicita en un cabildo que se hicieran rogativas por “*las revoluciones e inquietudes con que el Reino se hallava agitado*”.⁵¹ Dos meses más tarde llega la noticia de la victoria de Bailén, que se celebrará con luminarias, procesión y misa de acción de gracias.⁵²

En agosto de 1808 el Cabildo entrega 6.000 reales “*a modo de prestamo*” al “6°

⁵¹ A.C. 1805-1811; fol. 140v. Cabildo Extraordinario de 7 de mayo de 1808.

⁵² A.C. 1805-1811; fol. 145v. Cabildo de 23 de julio de 1808.

Batallón de Voluntarios de Sevilla” para los gastos del alistamiento y equipación, pues el Coronel de tal regimiento es vecino de Olivares. Dinero que es devuelto puntualmente mes y medio más tarde.⁵³

Otra colaboración curiosa es la que se le solicita a la Colegial en 1809:

*“hizo presente el señor Presidente qe haviendole hablado la Justicia para qe se franqueasen las esteras de la Yglesia a fin de dar algun auxilio para el descanso del batallon de infanteria ligera qe se hallava en el pueblo”.*⁵⁴

Sin embargo, a la hora de los alistamientos, la Colegial procura librar a sus empleados. Lllaman a filas a un capellán cantor y a dos salmistas, por lo que se envía una comisión a Sevilla para que abogue ante la marquesa de Ariza. La Junta Central de Gobierno acepta librar al capellán Pedro de Campos, a cambio de que le sustituya un hermano; el Cabildo ayuda a la familia con un préstamo de dos mil reales. Los salmistas no pudieron librarse, y el Cabildo decide seguir pagándoles su salario mientras sigan en filas.⁵⁵

Las tropas francesas entran en la Villa en 1810, aunque no consta la fecha exacta. Más adelante veremos que es un regimiento de Dragones, que queda acuartelado allí, recibiendo su manutención del ayuntamiento del pueblo. Por ello el alcalde en dos ocasiones durante este año de 1810 se dirige al Abad solicitando *“cierta cantidad de dinero en calidad de prestamo para ocurrir a los gastos que diariamente se estaban originando en la manutencion de las tropas francesas”*⁵⁶ en una ocasión, y en la otra explica que *“mediante hallarse la Villa sin arbitrios ni medios para facilitar los subministros q^e diariam^{te} se estaban dando a las tropas francesas”*.⁵⁷ En este último caso

⁵³ A.C. 1805-1811; fol. 148r-v (15-VIII-1808) y fol. 151v. (1-X-1808)

⁵⁴ A.C. 1805-1811; fol. 194v. Cabildo extraordinario de 23 de Abril de 1809.

⁵⁵ A.C. 1805-1811; fol. 164r-v (5-I-1809); fol. 168r-v (21-I-1809).

⁵⁶ A.C. 1805-1811; fol. 258r-v. Cabildo Extraordinario de 10 de Abril de 1810.

⁵⁷ A.C. 1805-1811; fol. 283r. Cabildo Extraordinario de 13 de Noviembre de 1810.

se indica que se entregan cinco mil reales “*en calidad de empréstito*”. Las arcas de la Colegial no estaban muy fuertes, y al poco tiempo hay que dejar de sangrarlas: en diciembre “*se acordó que el veinte y seis del corriente cesase la Yg^{la} de contribuir con los cien rr^s para el subministro de la tropa*”.⁵⁸ Incluso al año siguiente se acude a Sevilla, a entrevistarse con el “*Ex^{mo} Sr Mariscal del Ymperio*” para ver si se puede reducir la contribución de las tropas del pueblo.⁵⁹ Sin embargo en 1812 el Abad accede a una nueva petición de ayuda del alcalde, vendiendo unas lámparas de plata hasta entonces escondidas.

Para entonces ya salimos del periodo que estudiamos, pues Valdivia falleció en 1811.

C II.1.4 *El final de la Colegial*

Los últimos abades, José María Mariscal y Rivero y Vicente Román Gómez y Herreros lo tuvieron muy difícil. El abad Mariscal tuvo que enfrentarse con la incomprensión y la oposición de una parte del Cabildo, amargándose en gran manera la convivencia. Vicente Gómez murió en 1737, al año de ser nombrado y sin llegar a pisar la Colegial. Desde entonces hasta su final la Colegial se rigió por diversos gobernadores o “provisores”, elegidos entre los capitulares. La convivencia se iba envenenando, con enfrentamientos entre los partidarios de las diversas facciones políticas (como ejemplo indicar que el canónigo Gracia de Santaolalla, tesorero, era partidario y amigo personal de Espartero).

Desgraciadamente el libro de Actas Capitulares que debía contener los últimos años de la Colegial, y que nos podría informar con cierto detalle de los sucesos de la

⁵⁸ A.C. 1805-1811; fol. 287v. Cabildo de 22 de Diciembre de 1810.

⁵⁹ A.C. 1805-1811; fol. 309r-v. Cabildo extraordinario de 27 de Abril de 1811.

época, desapareció hace mucho tiempo. El último libro de actas que se conserva en Olivares concluye en 1830. Noticias indirectas sobre ello, y por tanto no documentables, hacen sospechar que el libro desapareció para ocultar hechos poco dignos ocurridos en estos últimos tiempos de la Colegial.⁶⁰

Finalmente se extingue la Colegial con un Cabildo de luto el 30 de Junio de 1852. Los canónigos se dispersan: algunos acabaron en la Colegial de Jerez de la Frontera, como el citado Santiago García de Santaolalla, Manuel Peraza y Luis Rodríguez de la Piedra; otros llegarían a la Catedral de Sevilla. Los canónigos que se quedaron en la villa seguían orgullosos de la jurisdicción exenta (*nullius dioecesis*) que había gozado la Colegial, e intentaron mantenerla enfrentándose al Arzobispado Hispalense que les emplazaba a someterse a su jurisdicción. Ya que la iglesia se convierte en parroquia de la villa, ellos mismos, por su cuenta, nombran en el mismo 1852 a Manuel González, antiguo fraile exclaustado, como “cura ecónomo”. La pugna entre los ex-canónigos de Olivares y el Arzobispado llegó hasta la curia romana, que resolvió finalmente (como era natural) a favor de Sevilla. El primer párroco oficialmente nombrado tras oposiciones a “curato propio” fue Isaías Álvarez Barrera en 1868.

Hasta este momento se mantenía la integridad de la Colegial y de su patrimonio. Los antiguos canónigos que seguían residiendo en la villa mantuvieron la celebración de las horas canónicas, por lo menos hasta final de siglo. Un par de libros de coro tienen en sus guardas “grafiti” que nos indican su uso hasta finales del siglo XIX.⁶¹ En un libro Gradual tenemos la firma de Manuel Bohorquez, indicando que es sochantre en el año 1894. También aparece en este libro la firma de José M^a López Méndez, con oficio de pertiguero y fecha de 1878. En otro libro, intitulado de *Horas Menores*, vuelven a firmar los citados Bohorquez (sin fecha) y López (1874), además de un tal Delgado Toribio, probablemente Joaquín Delgado que fue nombrado sacristán menor en 1835.⁶² La

⁶⁰ Noticias y sospechas recogidas por el actual párroco D. Antonio Mesa.

⁶¹ Más información sobre estos libros en mi estudio (inédito) *Libros de Coro de la Capilla Condal de Olivares*, Universidad de Sevilla, 1992.

⁶² *Razón...* fol. 161v.

existencia de un sochantre es una tradición que se ha mantenido hasta la década de 1980, en que murió un vecino de la villa, el último con este cargo, que actuaba como sacristán y tocaba un pequeño órgano electrónico en las misas.

En los años posteriores a la desaparición de la Colegial la situación fue decayendo. Las obras de arte, retablos, cuadros, el gran tesoro de orfebrería, la enorme colección de reliquias, se fueron manteniendo. Los libros de canto llano parece que tuvieron algún uso, como indican las antes citadas firmas y grafitos que aparecen en las guardas. Pero el riquísimo archivo colegial se acumuló “*como el heno*” en una habitación lateral cerrada; arrojado y en desorden, pero a salvo. Gracias a este aislamiento y al desinterés que mereció, se pudo salvar, pues incluso el órgano fue “asaltado” por la chiquillería del pueblo, desapareciendo poco a poco buena parte de sus tubos.

C II.1.5 *Los Abades*

Tres abades rigen la Colegial durante el periodo del magisterio de Valdivia: Agustín de Alvarado y Castillo, Antonio Puig y Durán y Bernardo Antonio Poblaciones Dávalos.

Agustín de Alvarado y Castillo. Fue nombrado en 1754, y destaca por no aparecer ni en las Actas Capitulares ni por la misma Abadía. En 1772 es nombrado obispo de Cartagena de Indias.

Antonio Puig y Durán. Había sido anteriormente canónigo de la Colegial del Salvador de Granada. Toma posesión por poderes el 10 de noviembre de 1772. En contra de lo que se dice en varias publicaciones, sí llegó a visitar Olivares. En las Actas consta

una carta que anuncia su llegada para el día cinco de diciembre del citado año.⁶³ Y probablemente estuviera durante todo el mes, pues en el Cabildo extraordinario de fin de año aparece presidiendo la reunión.⁶⁴ No consta cuándo se fue de la Villa; la noticia de su fallecimiento, el 21 de Julio de 1773, llegó por correo.

Bernardo Antonio Poblaciones Dávalos. Había sido miembro del Consejo Real. Nombrado por el Patrono en agosto de 1773, no llega a tomar posesión hasta el 20 de noviembre del mismo año. Bajo su mandato la Colegial vivió su último periodo de estabilidad y esplendor. Su interés por la Colegial hizo que residiera habitualmente en Olivares y Sevilla. Recuperó la tranquilidad para la vida colegial, emprendió nuevas obras en la Iglesia y mandó realizar varias obras de orfebrería y restaurar otras antiguas. Murió el 22 de enero de 1817, y está enterrado en la Colegial.

⁶³ A.C. 1765-1776, fol. 251r-v. Cabildo Extraordinario de 4 de diciembre de 1772.

⁶⁴ A.C. 1765-1776, fol. 255r-v. Cabildo Extraordinario de 31 de diciembre de 1772.

II.2 LA COLEGIAL EN SU ENTORNO

C II.2.1 *Olivares y el Aljarafe a finales del Antiguo Régimen.*

Aunque el Aljarafe tenga condiciones geográficas para considerarse una unidad de territorio, estuvo siempre muy parcelada entre diversidad de señores. Durante el siglo XVIII, tras las desgracias del final del siglo anterior y las guerras de Sucesión a la corona española, se experimenta un amplio desarrollo en la comarca, que se manifiesta en un moderado pero continuo crecimiento de la población.

Los estudios de Antonio Herrera nos dan algunos datos que nos muestran a una Olivares que, dentro de la media de la región, tiene una situación especial debido a la Colegial, que es un núcleo de atracción económica y demográfica. El 23% de las tierras y rentas del Aljarafe formaba parte de los bienes eclesiásticos, y en Olivares se conjugan las posesiones de la Colegial propiamente dicha con las de todos sus componentes. Y a ello hay que añadir los muchos puestos de trabajo directos e indirectos que crea la institución religiosa: limpieza de ropas, suministros de vino, aceite, cera, gastos suntuarios, transportes y mudanzas, obras y reparaciones, y empleos no eclesiásticos en la colegial. Vemos así que fue una de las poblaciones que más creció durante el periodo del Antiguo Régimen, un 400%, mostrando en el catastro de Ensenada una cifra de 450 habitantes, divididos en las siguientes categorías laborales:⁶⁵

⁶⁵ A. HERRERA (1981) págs. 323 y 336.

Eclesiásticos	31
Servicios	35
Comercio	44
Artisanos y Oficios	17
Jornaleros	400
Pobres	43

Distribución de la población laboral de Olivares según el Catastro de Ensenada

Destaca Herrera, en la comarca en general, el elevado número de “pobres de solemnidad” (ancianos, viudas y huérfanos menores) como un índice de la prosperidad de la región, pues demuestra que puede permitirse el mantenimiento de tal número de población improductiva.

C II.2.2 *Situación de la Colegial en la comarca.*

Está todavía por estudiarse la importancia real de la Colegial dentro de la comarca. Al hacer su estudio sobre el Aljarafe, que es obra básica para el conocimiento de la historia de la zona, Antonio Herrera no tuvo en cuenta el archivo de la Colegial de Olivares,⁶⁶ por lo que esta parte de la historia está sin fundamentar. Con los datos de que disponemos vamos a “colocar” la Colegial dentro del ámbito de la comarca.

Ya hemos visto que Olivares fue constituida como cabeza titular del estado que fundara don Pedro de Guzmán. A la muerte del Conde-Duque se dividió el patronazgo, quedando el Estado de Olivares con los pueblos de Albaida, Camas, Castilleja de la

⁶⁶ Como curiosidad: al hablar de la situación de la Iglesia, y hablando de los templos, no cita el de Olivares. (Págs. 378-380)

Cuesta, Castilleja de Guzmán, Heliche, Olivares, Salteras, Tomares y San Juan de Aznalfarache. Y aunque más tarde se diluyera entre las posesiones de la casa de Alba, el estado siguió funcionando con personalidad administrativa, y la Colegial mantenía un prestigio e importancia destacada en los alrededores, pues tenía algunas iglesias parroquiales que dependían de ella, y sus rentas provenían de muchos lugares de la comarca y de fuera de ella.

Dentro del periodo que estudiamos quedó la abadía en dos ocasiones *sede vacante*, como hemos visto. En estas ocasiones se elige de entre los miembros del Capítulo a quienes van a desempeñar las funciones del Abad, con lo cual tenemos noticia de una serie de labores que recaían en la figura del Abad. Los *oficios* o *empleos* que se cubren son: la *Provisuría o Gobierno*, es decir el cargo de Provisor, verdadero suplente del Abad en tal situación; la “Secretaría de la Dignidad”, secretario propio del Provisor y diferente al secretario del Cabildo; “Fiscalía de la Jurisdicción”; “Notaría Mayor de la Jurisdicción”; curato de la Villa; y finalmente cuatro cargos de “visitadores”. Cada una de estas “visitas” se encarga de la supervisión de uno de los pueblos que dependen de la Abadía, por lo que podemos conocer que éstos son: Albaida, Heliche, Sanlúcar la Mayor y Castilleja de la Cuesta junto con Castilleja de Guzmán (“*las dos castillejas*”), prácticamente el núcleo primitivo del estado de los Guzmán, del que faltan ya Camas, Tomares y su dependencia de San Juan de Aznalfarache.

En la lista de 1791 de parroquias (pueblos) que dependen de la Vicaría de Sevilla se nos va a confirmar estos datos. En la larga lista sólo se echa de menos a Castilleja de Guzmán, Albaida, Heliche y Sanlúcar la Mayor, confirmando su dependencia de la Colegial. También en el archivo parroquial de Olivares se conserva abundante documentación sobre la parroquia de Salteras.

Por otra parte sabemos que la Colegial gozaba de beneficios en la Prioral de El Puerto de Santa María, y en una larga serie de lugares de donde se traen las “*rentas de grano*” o “*de pan*”. Bonares, Bollullos, “dentro y fuera de Carmona”, Santiago de

Constantina, Escacena, Lebrija, “la puebla junto a Coria” (Puebla del Río), Salteras, Trigueros, el Viso y Zufre aparecen citados en la Actas capitulares. También cuentan una serie de pueblos cercanos, de donde se trae el grano denominado como “*lo conducible*”:

“cuyos pueblos deberían entenderse entre aquellos comprendidos en las cinco leguas en entorno”.⁶⁷

Estos pueblos de siempre fueron Escacena y Paterna; desde 1806 se añaden Salteras y Sanlúcar la Mayor. Las “*rentas de grano*” son parte del salario de los canónigos, capellanes y empleados de la Colegial, que se repartían hacia primeros de septiembre (a veces se llega hasta octubre y noviembre) por parte del mayordomo comunal y algunos ayudantes designados por el cabildo.

Por otra prte, la Colegial es un importante centro de trabajo. Y no sólo para empleos indirectos, como hemos señalado más arriba, sino también de puestos directos. Muchos niños de la Villa se colocan como acólitos o mozos de coro. De los 217 mozos que aparecen reseñados en el *Libro Blanco*, 120 son naturales de la Villa. Y entre los que no se indica su origen aparecen apellidos muy característicos que aún hoy abundan en el pueblo. Así tenemos los Cotán (10 casos), Ortega (8), Pallares (6), Perejón (2) o Román (8). De otros catorce mozos hay indicación de lugares más o menos cercanos: Albaida (4), Algaba, Aznalcóllar (3), Salteras, Paterna, Valencina y Sevilla (2); los más lejanos son de Higuera de Aracena (hoy Higuera de la Sierra) y la Carlota.

Aunque la mayor parte de los mozos sale de la Colegial a los pocos años, los que tienen mejor voz pueden pasar a ser salmistas. Algunos llegan a seguir la carrera eclesiástica en la Colegial. Destaca el caso de Manuel Clemente de Ortega, que desde mozo de coro llega a canónigo. Otros seis mozos del pueblo llegaron a Capellanes: Bartolomé Perejón de Ortega, Francisco García de Acosta, Francisco González, Tomás

⁶⁷ A.C. 1780-1789, fol. 134r. Cabildo de 23 de Septiembre de 1784.

Pallarés, Mariano González y José Muñoz.⁶⁸

Algunos incluso llegan a salir de la Villa ascendiendo en sus empleos, como Juan de la Peña, que llega a cantor en la Colegial del Salvador de Sevilla. O siguen en el mundo eclesiástico, como Francisco García Maldonado, que se despidió de salmista para ser vicario de Castilleja de la Cuesta; o Sebastián Villadiego, que se fue a ser sacristán de Aznalcázar.

Otros muchos personajes pasan por la Colegial, pero no siempre se nos indica de dónde proceden. Algunos se quedan en ella, como es el caso de nuestro Maestro de Capilla. Otros muchos pasan algún tiempo y luego se van buscando nuevas oportunidades. Varios de ellos se estudiarán en el capítulo III, al tratar sobre los cargos y empleos de la Colegial.

C II.2.3 *Relación con la Diócesis.*

Las relación con la Diócesis Hispalense es de una difícil vecindad. Desde el primer momento el mismo Conde-Duque quiso dejar clara la categoría que esperaba de su Patronazgo, y por tanto insistió que la Colegial quedase fuera de toda jurisdicción. Así en los mismos Estatutos, desde los títulos, se nos anuncia como “*Nullius dioecesis*”. Y en la bibliografía sobre el tema se indica que el Abad tenía una jurisdicción “*quasi episcopalis*”.⁶⁹

Sin embargo, el hecho de segregarse de la diócesis hispalense una serie de parroquias trajo problemas consigo. Largos pleitos tuvo que soportar la Colegial por el cobro de diezmos y el nombramiento de clérigos en varios lugares antaño dependientes

⁶⁸ Más datos de estos personajes en la sección III.4

⁶⁹ C. Ros (1992) pág. 661.

de la Catedral Hispalense y que habían pasado a la jurisdicción de la Colegiata. Pleitos que se enconaron con la caída del Conde -Duque, alargándose durante más de un siglo y que fueron pasando de Sevilla a la Corte, llegando incluso a Roma. Todo esto acarrió enormes gastos en el proceso, procuradores y abogados, que fueron minando las arcas de la Colegial a lo largo de su historia. Finalmente el pleito fue ganado por el Arzobispado y Cabildo hispalense gracias a la habilidad del canónigo Alonso de Llanes, que llegaría más tarde a ser arzobispo de Sevilla.

Sin embargo, la Colegial depende de la sede hispalense como modelo para todo lo referente a los usos y costumbres de la liturgia: según los Estatutos, el Ceremonial debe tomarse de la Catedral de Sevilla. La cercanía a la capital también favorece múltiples relaciones en todos los aspectos musicales, como veremos a lo largo de este trabajo.

II.3 PATRIMONIO ARTÍSTICO

La bibliografía existente sobre el templo lo califica como “uno de los conjuntos más ricos de la provincia de Sevilla”.⁷⁰ Teniendo en cuenta las vicisitudes de la historia de la Colegial, la situación en sus buenos tiempos debió ser espléndida.

C II.3.1 *El edificio del templo.*

El templo que conocemos hoy no corresponde en nada a los proyectos dados por Don Enrique de Guzmán y recogidos por su hijo Don Gaspar en los Estatutos. En ellos se indica someramente la idea de un templo con el Coro situado tras el Presbiterio con un gran retablo-muro separándolos, y una gran capilla para las reliquias en el centro o el fondo de la nave principal.⁷¹ Nada de esto hay en el templo actual.

El edificio se comienza a construir en los primeros años del siglo XVII, aunque sufre una paralización de más de veinte años, hasta que se otorgaron las bulas de erección de la Colegial. Durante la vida del Conde-Duque avanza lentamente, sucediéndose en la dirección de obras los maestros del Alcázar sevillano Veremondo Resta, Juan Bernaldo de Velasco, Sebastián de Ruesta y José de Escobar. Durante la dirección de Ruesta se

⁷⁰ MORALES, SANZ, SERRERA, VALDIVIESO (1981; pág. 286).

⁷¹ *Estatutos...* Título III, Estatuto I; págs 10-11. Título IV, Estatuto I; pág. 6.

hace una reforma radical del edificio, promovida por el patrono Don Luis de Haro: en 1666 se decide derribar lo ya construido e iniciar las obras desde cero, según la nueva planta dada por el maestro Ruesta. Desde este momento la obra avanza sin problemas hasta la conclusión que se supone en 1689, fecha que consta en el exterior de la torre. Posteriormente se añadirán la capilla sacramental (1694), el trascoro (1703-6), una nueva cúpula (1713), y las capillas laterales a lo largo de todo el siglo XVIII.

C II.3.2 *El contenido del templo.*

Los retablos son tal vez la mayor riqueza artística del templo actual. Entre ellos destacan los de la Capilla Sacramental y la Capilla Mayor. En éste encontramos presidiendo el templo la magnífica talla de la Virgen de las Nieves, patrona de la Villa, obra de María Roldán.

En el campo de la pintura también quedan obras importantes. Fuera de los cuadros que forman parte de los retablos, hay varias pinturas en las diversas dependencias de la Iglesia, algunas de muy buena calidad.

La orfebrería ha sido una de las mayores riquezas de la Colegial. El contenido actual del templo, aun siendo rico, no es ni sombra de lo que hubo. La decadencia comenzaría con la invasión francesa, en que se perdieron una gran cantidad de piezas:

*“para determinar acerca de una Orden R^l remitida a V. S. lo que leida por el S^{rio} Capitular se dirigia a pedir de las Y^{gls} las alhajas de oro y plata que absolutamente no fuesen necesarias para el culto divino”.*⁷²

⁷² A.C. 1805-1811; fol. 245v-246r. Cabildo extraordinario de 12 de Enero de 1810.

En Julio del mismo año se vuelven a reunir, para vender otra partida de plata. Y otras lámparas de plata en 1812.⁷³

Actualmente hay piezas desde el siglo XVII hasta el XX, destacando cálices y cruces, y el magnífico conjunto que aún hoy se coloca cubriendo todo el frente del Retablo Mayor en las grandes festividades: frontal, baldaquino, banco con sagrario, peanas, corona, sol y remate, todo en plata labrada y terciopelo.

Como curiosidad y detalle destacamos la noticia que hemos encontrado de una pieza hoy lamentablemente perdida: una naveta “de concha” y plata, probablemente realizada con un Nautilo, enviada desde el Perú. Fue regalo de la expedición de Malaspina a Clemente de Moraleda, religioso destinado en El Callo, el cual se lo remitió a su amigo Andrés de Sierra que era canónigo de Olivares.⁷⁴

---o0o---

Por el carácter musical de este trabajo nos interesan especialmente dos elementos del templo, uno fijo y otro móvil: el Coro y los libros de Coro.

II.3.2.1 Los libros de coro

Todavía hoy se conservan diez Libros de Coro de los que estuvieron en servicio en la Colegial.⁷⁵ Ocho de ellos fueron realizados para la Capilla Condal, previa a la creación de la Colegial, entre los siglos XVI y XVII. Cuatro tienen en la última hoja la comprobación de su corrección y tasa firmadas por el bachiller Don Luis de León, y fechadas en 24 de noviembre de 1598 uno, dos más en 25 de agosto de 1600 y el tercero

⁷³ A.C. 1805-1811; fol. 267r. Cabildo extraordinario de 14 de Julio de 1810. Véase también en AMORES (2001) pág. 19.

⁷⁴ A.C. 1797-1805; fol. 12r-13v. Cabildo de 3 de Marzo de 1798.

⁷⁵ Se estudian ampliamente en mi trabajo de investigación (inédito) *Libros de Coro de la Capilla Condal de Olivares*, Universidad de Sevilla, 1992.

con fecha ilegible. Los otros cuatro no llevan tales datos, pero tienen características codicológicas que los sitúan si no en las mismas fechas, sí muy cercanos. Uno en especial lleva la inscripción “*Capellan maior D. Fran^{co} Fr Bertran*” en una inicial o peón; Francisco Fernández Beltrán fue el último Capellán Mayor de la Capilla condal y el primer Abad, cargo del que tomó posesión en 1624.

Los libros firmados por Luis de León son dos tomos de los cuatro que debían componer un antifonario para domingos, más un kirial y un salterio de vísperas. Los otros cuatro son un antifonario para las horas menores, dos tomos de los tres que formaban otro antifonario, éste para las fiestas de los santos (*proprium sanctorum*), y un responsorial matutinario para Navidad, Epifanía y Virgen de las Nieves.

Los dos libros que quedan son datables en el siglo XVIII. El primero es un conjunto de cantos para la festividad de la Inmaculada Concepción (vísperas, Maitines y Laudes), llevando además las vísperas y el propio de las misas de media docena de santos canonizados en el siglo XVIII. Esto, unido a la dos letras capitales decoradas con rocalla, lo sitúan en un momento del último cuarto del siglo XVIII en que se ponen en música “*los oficios que faltan en el Coro*” y se realiza una renovación de los libros de coro. Las nuevas composiciones se ordenan en 1760 y 1776.⁷⁶ La renovación se encuentra documentada en 1791, en que se indica que:

*“se arregle la taca de los libros de coro, se compre un salterio nuevo y se compongan los demas, y algunos misales”.*⁷⁷

Compostura completada dos años más tarde, cuando Valdivia pide que se encuadernen dos libros de coro, sin especificar más.⁷⁸ Para confirmar todo esto uno de los libros emplea como guardas en la encuadernación un pergamino en el que se lee

⁷⁶ A.C. 1758-1765; fol. 121r. (19 de Julio de 1760) y fol. 158v. (2 de Mayo de 1761). Véase también la sección III.3

⁷⁷ A.C. 1789-1797; fol. 55v-56r. Cabildo de 12 de Febrero de 1791.

⁷⁸ A.C. 1789-1797; fol.162v. Cabildo de 5 de Octubre de 1793.

“*Baptismos / Empiesa Año / 1766*”, mostrando pliegues que indican que fueron las tapas de un libro.

El último libro de coro es especial: está hecho en papel, mientras que lo normal es el pergamino. Podría ser el libro que se le encarga a Valdivia en 1776:

“se dio comisión al Sr. Valdivia para que todos los oficios que faltan en el Choro los mande poner en canto llano en un libro de marquilla y que sean con la decencia posible, y su costo lo satisfaga el Sr. Mayordomo Comunal”.⁷⁹

Coinciden el ser de papel y sus dimensiones (papel de marquilla), pero no es seguro en el contenido: el libro es un Gradual con el *proprium de sanctis*, es decir, es para las misas, y contiene los santos del Calendario litúrgico casi al completo. Con lo cual tenemos bastante más que “los oficios que faltan” solicitados. Las actas dicen “oficios”, y en sentido amplio se puede entender “misa”; aunque es más normal entender que se refiera a la liturgia de las Horas. Respecto al contenido, el libro citado con el oficio de la Inmaculada coincide más con lo dicho en las actas, pero difiere en la materia scriptoria: pergamino frente a papel. De cualquier manera, ambos libros son claramente fechables en el último cuarto del siglo XVIII.

II.3.2.2 El coro⁸⁰

El coro es un recinto situado cerca de los pies de la iglesia, rodeado por tres muros y abierto al frente hacia la nave central del templo. El frente está cerrado por una reja de hierro forjado de principios del siglo XVIII.⁸¹ En la parte trasera se abren dos puertas enrejadas hacia el trascoro, en los pies de la iglesia. En su interior tiene una sillería de 36

⁷⁹ A.C. 1776-1780; fol.31r. Cabildo de 14 de Diciembre de 1776.

⁸⁰ Véase la Ilustración 2 del Apéndice III.

⁸¹ MORALES, SANZ, SERRERA, VALDIVIESO (1981), pág. 289.

sitiales distribuidos en dos niveles, 20 en la parte superior, y 16 en la inferior. A la parte alta se sube mediante cuatro escalerillas: una en el centro de cada sillería baja lateral, y dos a los lados de la sillería frontal. Es obra de Bernardo de Cabrera, montada en 1638. El centro del coro lo ocupa el facistol, gran atril giratorio de cuatro caras. Este es el lugar desde donde canta el Coro, desde donde se rezan los Oficios de las Horas Canónicas.

Por encima de dos de los tres muros que cierran el Coro se dispone la tribuna. El lado que corresponde a la nave del Evangelio está ocupado por la base de la torre del campanario. Los otros dos lados forman la tribuna. El lado del muro trasero lo ocupa en gran parte el órgano, quedando despejado para la capilla de música la tribuna sobre el lado de la Epístola. Todavía hoy vemos en la barandilla que da sobre el coro unos agujeros donde iban los atriles. Esta tribuna lateral se abre igualmente hacia el exterior del coro, dando frente a la Capilla Sacramental. La tribuna no es muy amplia, y nos imaginamos verdaderas aglomeraciones a la hora de interpretar alguna obra que requiriera bastantes músicos. A la tribuna se accede por una escalera muy estrecha y muy empinada que se abre en el grueso del muro del lado de la Epístola. Esta escalera se abre al Coro en la sillería alta, ocupando el espacio de un asiento; por ello este lado tiene uno menos que el de enfrente.⁸²

⁸² Véanse las imágenes de todo ello en las Ilustraciones 2 y 3 del Apéndice.

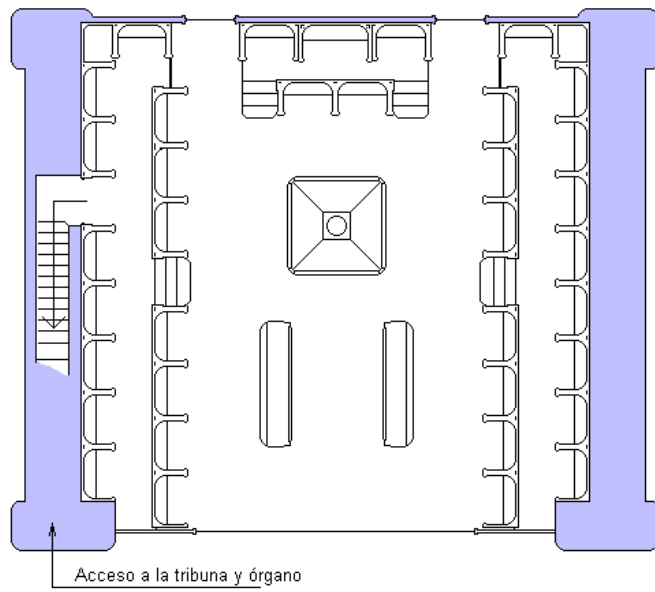


Fig. 1 Planta del Coro de la Colegial de Olivares

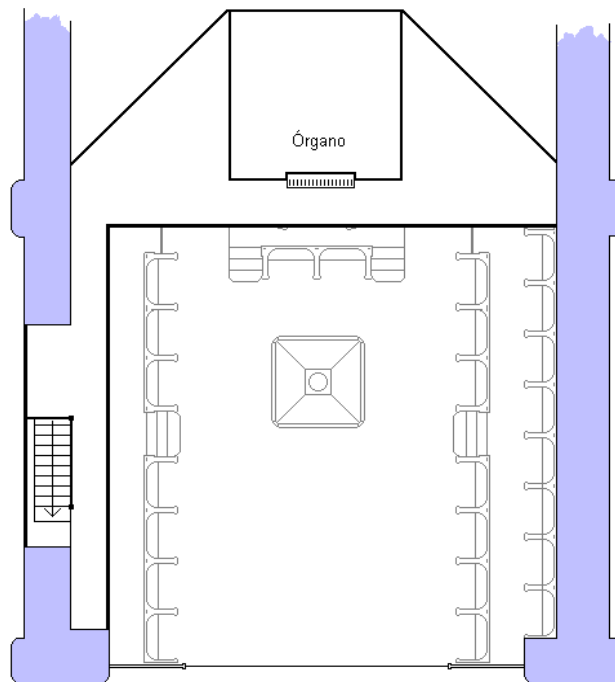


Fig. 2 Esquema de la tribuna sobre el coro.

II.4 LITURGIA.

La liturgia (*λειτουργία*) es el tributo colectivo, público y oficial de alabanza, acción de gracias e impetración, ofrecido a Dios por la Iglesia.

Este culto se ha centrado desde los tiempos primitivos del cristianismo en dos importantes manifestaciones: la Misa por una parte, y el conjunto de oraciones repartidas a lo largo de varios momentos del día y la noche que reciben en conjunto el nombre de Oficio Divino o Liturgia de las Horas.

*“Primeramente es mi voluntad que el Abad y Capitulares, y Capellanes y Ministros de esta Iglesia sean obligados a asistir personalmente por la mañana a Prima, Tercia, Sexta y Nona y Misa mayor, que llaman de Tercia en su lugar, conforme fuere la solemnidad del día, cantando las dichas Horas y Misa a Canto llano todo el año, y por la tarde a Vísperas y Completas cantadas al mismo Canto, con mas o menos solemnidad, conforme la pidiere la celebracion del día”.*⁸³

En Olivares, como en cualquier Colegiata o Catedral de la época que no tuviera una licencia especial, la liturgia se regía por el Rito Romano. El rito romano en su origen fue uno más de los varios ritos litúrgicos que fueron apareciendo por el Imperio Romano durante su cristianización. Centrado en Roma, era el empleado en la curia papal.

⁸³ *Estatutos...* Título VII, Estatuto I; págs. 62-63.

Carlomagno pretendió reforzar la unión entre las diversas partes de su imperio mediante la unificación de la liturgia según el modelo romano. El contacto durante siglos entre la antigua y austera liturgia papal con la brillante cultura del “renacimiento Carolingio” dio como resultado la síntesis propia que es la liturgia curial romana del siglo XIII. Fueron los Frailes Menores de san Francisco quienes adoptaron el “Breviarium Curiae” de Inocencio III para su propio uso, extendiéndolo por toda Europa. Su amplia difusión, espacial y temporal, fue acumulando añadidos sin mucho orden conforme aparecían nuevos santos y fiestas en las diferentes tierras de la cristiandad. Se llega a un estado realmente caótico.

Se intentó una reforma en el siglo XVI: el “Breviarium Sanctae Crucis”, promocionada por Clemente VII y llevada a efecto por el Cardenal Francisco de Quiñones. Pensado para uso privado (diferente del público en iglesias y conventos) fue muy abreviado, suprimiendo prolijidades y puntos difíciles. Tuvo gran éxito entre el clero secular y en la piedad privada; pero por otra parte tuvo una amplia oposición en los altos estamentos eclesiales por su carácter antitradicional y los grandes recortes realizados.⁸⁴ Ante las discusiones que en Trento se enzarzaron entre si uniformizar los diferentes ritos o tolerar los usos particulares se remite la realización de una reforma a la iniciativa de la Santa Sede, puesto que había urgencia por terminar ya el Concilio. La decisión de la Curia fue de no quitar nada esencial al antiguo breviario; no es hacer uno nuevo (como hizo Quiñones) sino reducir el tradicional a su estado primitivo, suprimiendo todo lo extraño y postizo. Así se puso en práctica en la bula *Quod a nobis* de Pío V, que dio paso a la edición del *Breviarium Romanum ex Decreto Sacrosanti Concilii Tridentini restitutum, Pio V P.M. iussu editum*, conocido como Breviario de San Pío V.⁸⁵

La edición piana coincide en general con el antiguo breviario romano-franciscano, con las debidas correcciones, eliminando la anarquía y el desorden acumulado durante

⁸⁴ RIGHETTI (1955) vol. II, págs. 1132-1144.

⁸⁵ Bula fechada en 9 de Julio de 1568. Breviario editado en Roma en el mismo año, por la imprenta de Paulo Manuncio. (Righetti (1955) vol II, pág. 1148.

siglos de adiciones poco controladas. Resultó un breviario mejor regulado, con una selección de textos bien hecha, en la que se mantiene la tradición de himnos, antífonas, responsorios, versículos y oraciones de los libros de los siglos VIII, IX y X. Se mantiene la tradición satisfaciendo las exigencias de los nuevos tiempos. En los textos se da preferencia a los textos procedentes de las escrituras, recortando y limpiando el exceso de leyendas y apócrifos. Es importante para nuestro trabajo señalar las reformas llevadas a cabo en el Calendario: se suprimen gran cantidad de octavas y se reducen de categorías varias fiestas dejándolas en “simples”. Todo ello se lleva a cabo para evitar la reducción del oficio ferial (*proprium de tempore*) en beneficio del oficio los santos (*proprium sanctorum*) que estaba usurpando el papel privilegiado del primero.

Más adelante se realizarán nuevas ediciones con correcciones de carácter menor: en el siglo XVII las de Sixto V y Clemente VIII; Urbano VIII y Clemente X en el siglo XVIII. Aunque en ésta último siglo se introducirán muchas fiestas de nuevos santos. Hasta las reformas de los siglos XIX y XX con Pío X, Pío XII y el Concilio Vaticano II.

---o0o---

Hasta aquí han salido una serie de términos que hay que tener en cuenta para la comprensión de la liturgia: los tiempos litúrgicos y las partes de las ceremonias.

Los tiempos litúrgicos se agrupaban (antes del Concilio Vaticano II) en tres grandes Ciclos:

- *Ciclo de Navidad*: en que concurren los tiempos de Adviento, Navidad y Epifanía.

- *Ciclo de Pascua*: en que entran el tiempo de Septuagésima, la Cuaresma, el Tiempo de Pasión o Semana Santa, y el tiempo Pascual, que dura hasta Pentecostés.

- *Tiempo de Pentecostés* o “del año” (*per annum*), también llamado “después de Pentecostés” y hasta el Adviento. Actualmente se denomina “tiempo ordinario”, con otros límites temporales.

También había un sistema de categorías o grado litúrgico de las fiestas, bastante complejo (actualmente con el Concilio Vaticano II se ha simplificado mucho). La solemnidad de la fiesta se manifestaba sobre todo en la velocidad a que se llevaba el canto:

“se advierta al xochantre, q en los dias semidobles lleve el coro con alguna pausa mas, q lo ha hecho en otras ocasiones”.⁸⁶

De mayor a menor solemnidad en el rito encontramos las categorías:

- Dobles (o “clásicas”), de primera y de segunda clase.
- Doble mayor
- Doble menor
- Semidoble
- Simple

También los domingos tenían categorías, siendo Mayores de 1ª clase, Mayores de 2ª clase y Menores o comunes. Todas estas categorías tenían un sistema de preferencias para las celebraciones cuando concurrían varias fiestas en un mismo día.

Los contenidos de toda ceremonia litúrgica, sean misas u horas, tienen partes fijas y partes variables.

⁸⁶ A.C. 1780-1789; fol. 201v. Cabildo de 8 de Septiembre de 1787.

- **Ordinario** - partes fijas, comunes para todas las misas; en las Horas son las partes que corresponden a cada hora y día de la semana.
- **Propio del Tiempo** (*Proprium de Tempore*)- partes variables que corresponden a cada uno de los tiempos litúrgicos en que se divide el año.
- **Común de los Santos** (*Commune Sanctorum*)- como el nombre indica, oraciones comunes para cualquier santo dentro de unas categorías (apóstoles, mártires, pontífices, doctores, confesores, abades, vírgenes mártires y vírgenes no mártires), además de las fiestas generales de la Virgen María.
- **Propio de los Santos** (*Proprium Sanctorum*)- las partes dedicadas a la fiesta de cada santo en particular y de las diversas advocaciones de la Virgen María.

Los libros litúrgicos se dividen y ordenan según estas partes fijas y variables. Son muchos y variados los libros que se usan en la liturgia, pero señalaremos los principales que nos interesan en un trabajo dirigido hacia aspectos musicales.

Libros para la Misa:

Kirial: contiene los cantos del Ordinario de la Misa.

Gradual: contiene los cantos de las partes variables.

Misal: reúne las partes propias del oficiante, sean cantadas o rezadas.

Libros para los Oficios:

Antifonal: recogen los cantos de todas las Horas, especialmente las que se celebran durante el día (*pro diurnas horas*).

Responsorial o Matutinario: lleva los cantos de la hora nocturna de

Maitines.

Ambos se dividen en varios tomos, debido a la gran cantidad de textos y música que contienen. También se suelen desglosar las Horas menores en libro aparte, sin nombre especial.

C II.4.1 *La Misa*

La Eucaristía es el centro de la vida cristiana, conmemoración y actualización del sacrificio salvador de Jesucristo, y por tanto el núcleo de toda la liturgia. A lo largo de la historia la misa ha mantenido prácticamente la misma estructura de los tiempos apostólicos, atestiguado por la *Didaché* y la *Apología* de San Justino. Sin embargo es la significación y la participación en la ceremonia la que ha ido cambiando con los tiempos. El Concilio de Trento corrigió gran cantidad de abusos y deficiencias que sufría la celebración eucarística, además de defenderla de los ataques de Lutero. Sin embargo más adelante no se desarrolló todo lo que se pretendió en el Concilio. En el siglo XVIII la situación es la heredada de Trento, con todas las deficiencias que se acumularon con el tiempo. La celebración litúrgica se fue alejando de la fe del pueblo. Éste asiste a la misa, pero no la comprende ni participa, por lo que la piedad popular irá buscando otros cauces de expresión en las devociones y los cultos extralitúrgicos tan característicos del barroco. La misa quedaba como un rito de gran importancia, pero incomprendido y alejado.

---o0o---

Los Estatutos imponen en Olivares la asistencia a diario a la llamada Misa Mayor, o también “de Tercia” por celebrarse a continuación de esta hora.⁸⁷ También hay otra

⁸⁷ *Estatutos...* Título VII, Estatuto IV; pág. 65.

Misa rezada, antes de la hora de Prima, pero ésta no tiene obligación, siendo celebrada por turnos.⁸⁸

Los Estatutos dicen poco de las misas; aparte de lo que ya se ha indicado al hablar del Calendario, la únicas indicaciones de celebración de misas solemnes son las siguientes:

*“La Música de Canto de Organo habrá en esta Iglesia todos los Domingos y Fiestas de guardar, y dias de nuestra Señora, y Sábados a su Misa y Salve, dias de Sermon a la Misa, Completas y Misereres de Quaresma, y los demas que al Abad y Cabildo les pareciere, excusándola mucho en dias que no fueren Fiestas de guardar o muy solemnes”.*⁸⁹

La cual nos informa además del empleo de “canto de órgano”, es decir, la polifonía a cargo de la Capilla de música.

*“Todos los sábados por la mañana, fuera del Sábado Santo, antes de Prima, se dirá Misa de nuestra Señora, cantada a Canto de Organo, conforme al tiempo y al Misal Romano, en el Altar de la Concepción de nuestra Señora con mucha solemnidad; y en los dias que hubiere dos Misas forzosas se dirá el dia antes”.*⁹⁰

Las indicaciones más abundantes son las referidas a misas de aniversario de difuntos, aunque éstas no nos dan indicaciones musicales:

“Asimismo quiero que en esta Iglesia se digan todas las Misas que mi Padre ordenó se dixeran, asi cantadas, como rezadas, y las que yo he de

⁸⁸ Estatutos... Título VII, Estatuto II; pág. 64.

⁸⁹ Estatutos... Título VI, Estatuto XXXIV; pág. 53.

⁹⁰ Estatutos... Título VII, Estatuto XII; pág. 69.

acrecentar”.⁹¹

Son una larga lista de memorias, entre las que destacan Gregorio XIV, Urbano VIII, Felipe II, Felipe IV e Isabel de Borbón.

Entre los libros de coro para la Misa comprobamos que el *Proprium missarum de sanctis*, es decir las partes de la misa propias para cada santo, estaba cubierto ampliamente en el culto Colegial con un repertorio similar al actual. Se encuentra prácticamente completo en el libro en papel citado más arriba. En el siglo XVIII se añaden misas para nuevos santos de reciente canonización que no estaban en el anterior libro. Junto con el oficio “nuevo” de la Inmaculada vienen también los propios de las misas de San Pedro González (San Telmo), San Luis Gonzaga, San Camilo de Lelis y San José de Calasanz.

Para el *Ordinarium* de la misa se conserva un Kyriale, “*In diebus dominicis per totum annum*”. Aunque es fechable hacia 1600 tiene claras muestras de un uso continuado y repetido hasta el siglo XVIII.

Respecto a la polifonía hay que indicar que sólo se aplica normalmente al ordinario de la misa. La única ocasión en que se pone música polifónica a partes del propio es en las misas de difuntos, llamadas de *Requiem*. En Olivares es curioso observar que no se conservan misas de Valdivia. Hay veinte misas en “papeles”, un libro impreso de misas de José de Torres, y otro manuscrito con dos misas entre otras varias obras. Una misa anónima de éste último libro en especial de muestra señas de haber sido muy usada.

En las misas además se suelen intercalar otras obras religiosas, pero con un carácter ya extralitúrgico. Así en las obligaciones del Maestro de Capilla contenidas el *Libro Blanco*⁹² se nos informa de la interpretación de motetes y villancicos tras la epístola

⁹¹ *Estatutos...* Título VII, Estatuto XIV; pág. 70.

⁹² Véase la sección III.2.2.

(suponemos que sustituyendo a el canto *graduale*) y “*tras alzar*”, es decir, tras la Elevación al final de la Consagración.

C II.4.2 *El Oficio Divino.*

Aunque la eucaristía sea el núcleo de la liturgia, el Oficio Divino o Liturgia de la Horas ocupa la mayor parte del tiempo de los clérigos. La verdadera base del Oficio es la recomendación escriturística de “*orad sin cesar*”,⁹³ y la costumbre judía de la oración varias veces al día, a unas horas determinadas. La *Tradición apostólica* de Hipólito nos sitúa entre los siglos II y III las primeras alusiones de lo que será la liturgia de las horas. Desde entonces variará en poco la estructura: oraciones y recitación de salmos; mientras que las formas y significaciones cambiarán con los tiempos. La práctica de las horas consistía en la recitación del salterio completo a lo largo del año, repartido por semanas. La introducción de un excesivo número de festividades de santos rompía el ciclo “del tiempo” y el equilibrio entre las fiestas del Señor (que es el propio del tiempo) y las fiestas de los santos, lo que iba en detrimento de la integridad del salterio: no daba tiempo a cumplirlo.

El Oficio Divino se distribuye en ocho Horas o momentos de oración a lo largo del día y de la noche. Cada Hora consiste básicamente en el canto de Salmos (los mismos para cada día de la semana), precedido y seguido cada uno de una antífona o pequeña oración, diferente para cada día del año. Las Horas son:

- Maitines (en el rito monacal se reparte entre uno y tres "nocturnos" a lo largo de la noche, según si es día festivo o feriado; en el rito catedralicio se hace en un sólo nocturno).

⁹³ I Tes 5, 17.

- Laudes (al alba)
- Prima (ya amanecido)
- Tercia (a media mañana)
- Sexta (a mediodía)
- Nona (a media tarde).
- Vísperas (al caer la noche)
- Completas (antes de acostarse)

Las horas de Prima Tercia Sexta y Nona reciben el nombre conjunto de Horas Menores; el resto se denominan Horas Mayores.

El momento concreto del día en que se celebra cada hora varía mucho según la estación y las costumbres de las épocas y lugares. El horario en Olivares quedaba establecido en los Estatutos, cambiando a lo largo del año según las horas de luz:

“dispongo que los meses de Noviembre y Diciembre y Enero de cada año se diga la Misa rezada de Prima a las siete de la mañana en punto, habiéndose tañido a ella un cuarto de hora antes, (...) las nueve, a la qual hora se empazarán los Divinos Oficios, habiéndose tañido una antes a ellos, y por la tarde de todo el dicho tiempo empezará a tañer a Vísperas a la una, (...) hasta las dos, a la qual hora se comenzarán las Vísperas, que con las Completas durarán ordinariamente hora y media, (...). El mes de Febrero y el de Octubre se dirá la Misa de Prima a las seis y media, los Oficios a las ocho y media, y por la tarde las Vísperas a las dos y media: los meses de Marzo y Septiembre se dirá la Misa rezada de Prima a las seis, los Oficios a las ocho, por la tarde las Vísperas a las tres: los meses de Abril y Agosto se dirá la Misa rezada de Prima a las cinco y media, los

*Oficios a las siete y media, por la tarde las Vísperas a las tres y media: los meses de Mayo, Junio y Julio se dirá la Misa rezada de Prima a las cinco, los Oficios a las siete, y por la tarde los Oficios a las quatro”.*⁹⁴

Lo primero que llama la atención en Olivares es que la hora mayor de Laudes sólo aparece citada en los Estatutos una vez, casi de pasada. Al dar instrucciones sobre los Maitines destacados, aparece la frase:

*“los de Pascua de Navidad, que se entrará en ellos aquella noche a las once, y se dirá consecutivamente la Misa que llaman del Gallo por la paz y aumento de esta Iglesia, y luego las Laudes y Prima, y despues de ellos la Misa de la Aurora”.*⁹⁵

Al tener una estructura igual a Vísperas apenas figura en los libros de canto llano; simplemente se añade junto a las vísperas la antifona para el cántico *Benedictus*, que es el que caracteriza y diferencia a Laudes. La única ocasión en que aparece la hora de Laudes más o menos completa es en el Oficio de la Inmaculada.

En este mismo capítulo de los Estatutos se indica la hora aproximada a al que se deben celebrar los maitines: *“los quales se cantaran a prima noche despues de la oracion”*, que debemos suponer será la de Completas.

Para el Oficio de las Horas contamos con varios libros que nos ofrecen un panorama fragmentario, pues no se conserva ninguna serie completa de los tomos que conformarían cada libro. El *Proprium de Tempore* parece razonablemente completo. Del *Proprium de sanctis* sólo conocemos algunas festividades; tal vez la mitad de las que se celebraban, pues nos quedan dos de los cuatro tomos del Antifonario.

⁹⁴ *Estatutos...* Título VII, Estatuto II; págs. 63-64.

⁹⁵ *Estatutos...* Título VII, Estatuto VIII; pág. 66-67.

C II.4.3 *Calendario litúrgico.*

El Calendario Romano contiene el ciclo total de las celebraciones del misterio de Cristo, es decir el “propio de Tiempo”, que constituye la parte central y fundamental del año litúrgico, y al que se une el santoral o “propio de los Santos”.

En el Calendario todas las celebraciones del Tiempo son obligadas por su importancia, mientras que la celebración de los santos deberían quedar en un segundo plano. Pero en el siglo XVIII se había llegado a una nueva situación de desequilibrio hacia las festividades de santos en detrimento de la primacía de las celebraciones del Tiempo.

---o0o---

Las fuentes que tenemos para conocer las festividades que se celebraban en Olivares son tres: los Estatutos, los libros de coro y las obras polifónicas del archivo. No hemos encontrado ningún otro documento que refleje el calendario de fiestas existente a mediados del siglo XVIII, por lo que hemos de suponer que las indicaciones de los Estatutos, aunque a casi siglo y medio de distancia, seguirían en vigor en los tiempos de Valdivia. En las Actas Capitulares hay algunas indicaciones que nos dan noticia de algunas puestas al día respecto a nuevas festividades.

Los Estatutos dan por supuesto el Calendario Romano, y se limitan a señalar cierta cantidad de fiestas se deben destacan con especial solemnidad:

“Asimismo es mi voluntad que se canten Maytines solemnes a Canto llano

*los días siguientes: el día de Pascua de Reyes, el día de la Purificación de nuestra Señora, el Miércoles de Ceniza, el Domingo de Ramos, el Jueves y Viernes y Sábado Santo, el Domingo de Pascua de Resurrección, el día de la Ascensión de nuestro Señor, el Domingo de Pascua de Espíritu Santo, el Domingo de la Santísima Trinidad, el día de la Fiesta de corpus Christi, el día de los Apóstoles San Pedro y San Pablo, Santiago Patron de España, el día de Santo Domingo de Guzmán Patron de mi Casa y de mi linaje, el día de nuestra Señora de las Nieves Patrona de la Iglesia, el día de la Asunción de nuestra Señora, el día de todos Santos, el día de la Concepción de nuestra Señora, y el primer día de Pascua de Navidad”.*⁹⁶

De estas vemos que muchas son ya solemnes de por sí, pero se insiste en su importancia. Y es curioso que sólo se refiere a la hora de Maitines. Más adelante se añade:

*“Fuera de todas estas Fiestas ordeno que se celebren también las que se acostumbran en la Ciudad de Sevilla, y en su Arzobispado con igual solemnidad, por la vecindad, y haber sido el distrito de la Abadía de su territorio, y por particular devoción que tenemos a aquellos Santos; y en caso necesario encargamos al Abad que así lo mande cumplir y guardar, asimismo los que en el mismo territorio se hubieren hasta ahora en cualquier manera celebrado”.*⁹⁷

Y finalmente la única ocasión destacada:

“Ordeno asimismo que el día de la Ascensión de nuestro Señor todos los años se celebre la Nona, que se acostumbra en muchas Iglesias de España, descubriendo para ello el Santísimo Sacramento desde las doce a la una,

⁹⁶ Estatutos... Título VII, Estatuto VIII; págs. 66-67.

⁹⁷ Estatutos... Título VII, Estatuto XLVII; pág. 84.

y en esa se cantará la Nona de aquel día con mucha solemnidad a Canto de Organo".⁹⁸

De los libros de coro que se conservan algunos son anteriores a los Estatutos, procedentes de la Capilla Condal anterior a la creación de la Colegial, y nos confirman las indicaciones de los Estatutos; otros son más modernos y nos añaden datos nuevos. Todos estos libros siguieron siendo empleados hasta el siglo XIX.⁹⁹ Aunque ya hemos comentado que no se conservan todos los que debieron existir y usarse, los restantes nos dan una buena serie de santos.

Así encontramos las vísperas para las fiestas de los santos Pedro y Pablo, María Magdalena, Santiago, S. Pedro *ad vincula*, Invención de San Esteban, Virgen de las Nieves, Transfiguración del Señor, San Lorenzo, Asunción de la Virgen, Degollación de San Juan Bautista, Natividad de la Virgen, Exaltación de la Cruz, San Miguel Arcángel, Todos los Santos, San Martín (de Tours), San Diego de Alcalá, Santa Cecilia y San Clemente. Comparando con los Estatutos vemos que aparecen bastantes más de los señalados, pero se echa de menos la fiesta de Santo Domingo de Guzmán. También hay que señalar que todo esto se refiere a la hora de vísperas y algunos también las menores, mientras que los Estatutos señalan que deben ser "maitines solemnes". Sabemos que faltan varios de los libros matutinos, y por otra parte suponemos que la celebración solemne se ampliaría a toda la festividad, y no sólo a una Hora.

En el siglo XVIII, como hemos señalado más arriba, se realiza una ampliación de santos. Aunque respecto a los oficios sólo es destacable el de la fiesta de la Concepción de la Virgen. En el Estatuto arriba reflejado ya se indica la celebración, aunque no figure como "Inmaculada". Sin embargo no hay en los libros de Coro un Oficio de la Inmaculada hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque figura la festividad en Calendario Romano desde 1476, los libros que conocemos no tienen una dedicación

⁹⁸ *Estatutos...* Título VII, Estatuto LII; pág. 86.

⁹⁹ Véase el apartado II.3.2.1

especial para tal fiesta. Habrá que esperar a la declaración del patronazgo de la Inmaculada sobre España, declarado en 1761, que tan sonada celebración tuvo en Sevilla. En 1762 el cabildo de Olivares decide:

“se acordo el que se componga el ofisio nuevo de N^{ra} S^a de la Consepision p. su dia y que p^a esto lo haga pres^{te} al Sochantre p^a si quisiere componerlo lo execute”.¹⁰⁰

No tenemos noticia del oficio “antiguo”. Y del “nuevo” oficio no sabemos si llegó a componerlo el señor sochantre. Pero el libro está en Olivares. Es un tomo en pergamino, intitulado *In festo Conceptionis BMV ad Vesperas*, que contiene las 1^{as} Vísperas, Maitines, Laudes, 2^{as} Vísperas y Horas menores para la fiesta de la Inmaculada, y una misa del común para una festividad de la Virgen. Además tiene las misas para una serie de santos canonizados hacia la mitad del siglo XVIII. Todo ello nos sitúa en una fecha posterior a 1767; probablemente 1776, en que el Cabildo da órdenes de hacer nuevos libros.¹⁰¹ Este oficio de la Inmaculada debe ser original, pues no tiene correspondencias ni textuales ni musicales con el actual ni con otros que hemos consultado.

Una tercera fuente de información para el calendario es el archivo de obras de la Colegial. Entre motetes y villancicos se nos declara una interesante lista de festividades que merecían ser destacadas por el empleo de estas obras:

- Motetes para las fiestas del Señor: Resurrección, Ascensión, Pentecostés y “Dulce Nombre de Jesús”.

¹⁰⁰ A.C. 1758-1765; fol. 234v. Cabildo de 30 de Octubre de 1762.

¹⁰¹ Véase la sección II.3.2.1

- Para las fiestas de la Virgen: Dulce Nombre, Anunciación, Concepción, Purificación, y la Virgen de las Nieves.

- Para santos son algo menos, pero coinciden con los conocidos: San Pedro, San Juan Bautista, San Lorenzo y San Miguel Arcángel, además para el común de confesores y para Todos los Santos.

En conclusión: El calendario festivo de la Colegial de Olivares abarca toda la serie de fiestas del Señor del propio del tiempo, amén de varias para la Virgen y de los santos del Calendario Romano. Pero se destacan algunos con mayor solemnidad al dedicales mayor cantidad de música tanto en canto llano como en polifonía.

C II.4.4 *Ceremonial.*

El ceremonial que se sigue en los ritos, liturgia y demás actos capitulares de la Colegial responden fielmente al modelo del usado en la Iglesia Catedral de Sevilla. Los Estatutos otorgados por el Conde-Duque no lo indican específicamente que sea así, pero tenemos algunas indicaciones en ellos:

“Por tanto ordeno que las Capas sean bien asi, y de la manera, y a los tiempos que las traen los Canónigos de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla, sin diferencia ninguna”.¹⁰²

Y la orden que hemos visto más arriba sobre el calendario de fiestas: *“que se celebren tambien las que se acostumbra en la Ciudad de Sevilla, y en su Arzobispado”*.¹⁰³

¹⁰² *Estatutos...* Título VI, Estatuto XVI; pág. 40.

¹⁰³ *Estatutos...* Título VII, Estatuto XLVII; pág. 84.

De hecho no hay un “Maestro de Ceremonias” en la Colegial, y para cualquier cuestión en materia de ceremonial se recurre al Maestro de la Catedral Hispalense. Las actas son sumamente elocuentes:

“Se expuso por varios Sr^{es} Capitulares que para obviar novedades que se advierten en el uso y costumbre de varias ceremonias de esta Iglesia Collexial y estar a las arregladas que se practican en la S^{ta} Yglesia Patriarcal de Sevilla mediante estar en ella comisionado en ella el Sr D Ramon Hr^{nz} Araujo Canonigo de esta Collexial se le de comision para que consulte con el Maestro de Ceremonias de aquella Catedral las que aqui se practican: guardando proporcion: que se pongan por escrito en las que haya disparidad, para en su vista ponga su censura el M^{ro} de Caremonias y su dictamen firmado para que se presente a Cabildo y le conste lo mas seguro y arreglado a que debemos estar: lo cual se acordo se ejecutase”.¹⁰⁴

Y también en otra ocasión:

“hizo presente el S D Francisco H^{nz} que mediante haber cuatro ciriales, y acostumbrarse en la Catedral de Sevilla en las Procesiones Publicas llevar dos ciriales con la Manguilla, y otros dos con el Cav^{do}, podria, y convendria se executase en esta Ygla del mismo modo”.¹⁰⁵

Un último ejemplo de la dependencia del Ceremonial de la Catedral Hispalense:

“dixo el S^{or} Dⁿ Ramon Arauxo q^e ia el Cav^{do} de la S^{ta} Ygl^a de Sevilla husava del manto Cap^r en todas las festividades, de N^{ro} S^{or} y N^{ra} Señora y q^e previniendo el Estatuto diez y seis del Titulo sexto la uniformidad en el vestido deste Cav^{do} cn el de dha S^{ta} Ygl^a le parecia a dho Señor se tomase

¹⁰⁴ A.C. 1789-1797; fol. 30v-31r. Cabildo de 7 de Agosto de 1790.

¹⁰⁵ A.C. 1789-1797; fol. 25r-v. Cabildo de 12 de Junio de 1790.

*del M^o de Sagradas Ceremonias informe para con el determinar, con arreglo a dho Estatuto; el q^e fue leydo, y en todo esta conforme; se comisiono para dho efecto al S^{or} Baldivia”.*¹⁰⁶

En los momentos que, por lo excepcional de la ocasión, es necesario hacer una celebración fuera de lo normal no consta que haya que consultar nada. En tales casos simplemente se toma un acuerdo en Cabildo, con más o menos detalle.

Un par de ejemplos dentro de celebraciones de carácter civil. Para celebrar la firma del tratado de Versalles, se acuerda “*Missa solemne, con sermon, y Musicas*”.¹⁰⁷ Y cuando llega la noticia de la victoria de Bailén se manda que se celebre con “*tres noches de ylunimacion, procesion general con la Virgen del Alamo y dos pasos de Reliquias, una Misa Solemne la que celebraria el S^{or} Abad de Pontifical*”.¹⁰⁸

Otras celebraciones también solemnes son las relativas a los Reyes y a los Patronos de la Colegial. Durante el periodo que estudiamos la Abadía pasó por la muerte de un monarca, Carlos III,¹⁰⁹ y la de tres Duques de Alba: Fernando de Silva Álvarez de Toledo (XII duque),¹¹⁰ José Álvarez de Toledo (marqués de Villafranca, duque consorte)¹¹¹ y M^o del Pilar Cayetana de Silva Álvarez de Toledo (XIII duquesa).¹¹² En todos ellos nos encontramos con el mismo ceremonial: una “*señal*” consistente en un “*clamor de las campanas, con cinquenta campanadas*” nada más conocer la noticia, y a continuación “*un doble de todas (las campanas) hasta las doze de este dia*”. Al día siguiente se canta “*un responso solemne*”, poniéndose otra fecha más o menos cercana para las “*honras y funerales*”.¹¹³ En las honras por la Duquesa Cayetana de Alba se especifican más detalles:

¹⁰⁶ A.C. 1789-1797, fol. 175r-v. Cabildo de 18 de Enero de 1794.

¹⁰⁷ A.C. 1780-1789; fol. 97r. Cabildo extraordinario 28 de Noviembre de 1783.

¹⁰⁸ A.C. 1805-1811; fol. 145v. Cabildo extraordinario de 23 de Julio de 1808.

¹⁰⁹ A.C. 1780-1789; fol. 241v. Cabildo extraordinario de 1 de Enero de 1789.

¹¹⁰ A.C. 1776-1780; fol. 27r. Cabildo extraordinario de 25 de Noviembre de 1776.

¹¹¹ A.C. 1789-1797; fol. 173r-v. Cabildo extraordinario de 10 de Junio de 1796.

¹¹² A.C. 1797-1805; fol. 164v. Cabildo extraordinario de 29 de Julio de 1802.

¹¹³ Todas estas citas literales están tomadas de las Actas referidas a Carlos III.

“inmediatamente se hiciese señal con una hora de doble, y en esta tarde despues de Completas, el Responso, con el debido aparato, siguiendo el doble toda la tarde; y el lunes por la tarde, qe sera dos de agosto, concluido el choro, se cantara la vigilia, con la mayor solemnidad, doblando asta la noche, y el martes siguiente, concluida la Nona, se cantara la Misa con toda solemnidad y concluido todo el oficio, sesara el doble”.¹¹⁴

En ningún caso se explica en qué consisten las ceremonias, ni el tipo de intervención musical que hubiera. En todo caso el término “cantar” se debe referir siempre al Canto llano o gregoriano, pues ya conocemos que la polifonía tenía otras denominaciones.

¹¹⁴ A.C. 1797-18051; fol. 164v. Cabildo extraordinario de 29 de Julio de 1802.

Capítulo III:

LA MÚSICA EN LA COLEGIAL

A continuación se reflejan las noticias que hemos recogido sobre los miembros de la Capilla en el periodo del magisterio de capilla de Valdivia, tanto las ya documentadas por la Dra. Cárdenas como otras nuevas que no se encuentran en su trabajo.

En los que respecta a la situación de los músicos de la Colegial en los tiempos anteriores a Valdivia nos remitimos a lo publicado por la Dra. Cárdenas.

III.1 EL *CORO* Y LA *CAPILLA*

Ante todo hay que definir claramente éstos dos términos en la época que estudiamos, pues los significados que tienen hoy en día llevan a menudo a confusiones.

C III.1.1 *El Coro*

CORO es el conjunto de religiosos congregados para el canto o rezo diario y comunitario de los Oficios Divinos. Desde la Alta Edad Media el “*presbyterium*”, clero local de grandes núcleos de población, se agrupaba para residir en común (*collegium*). Cuando se realiza alrededor del Obispo se forma la Catedral; cuando no hay obispo en el lugar, se elige un rector o Abad, formándose una Colegial o Colegiata.

Por extensión de ello, aparecen también varias otras acepciones de Coro que nos

interesan: Coro es el recinto del templo donde se junta el clero para cantar los Oficios Divinos; y también el rezo y canto de las horas canónicas, asistencia a ellas y tiempo que duran.¹¹⁵ Así, cuando se dice que canónigos y capellanes están obligados a la asistencia al Coro, quiere decir que tienen que rezar, o mejor dicho cantar, en común las Horas Canónicas. Y si se mueve el Coro se refiere al conjunto de miembros de la Colegial, no al sitio.

Los Estatutos de Olivares nos indican cuáles son las obligaciones “corales” de los miembros de la Colegial:

*“Primeramente es mi voluntad que el Abad y Capitulares, y Capellanes y Ministros de esta Iglesia sean obligados a asistir personalmente por la mañana a Prima, Tercia, Sexta y Nona y Misa mayor, que llaman de Tercia en su lugar, conforme fuere la solemnidad del día, cantando las dichas Horas y Misa a Canto llano todo el año, y por la tarde a Vísperas y Completas cantadas al mismo Canto, con mas o menos solemnidad, conforme la pidiere la celebracion del día”.*¹¹⁶

Cuando el “coro” canta, vemos que lo hace según el repertorio tradicional y oficial de la Iglesia que es el Canto Gregoriano, y su dirección es por cuenta del Sochantre. En esta época que estudiamos no se usa el término gregoriano, y se emplea en su lugar “Canto Llano”. Por eso vamos a encontrar las expresiones “*coro de canto llano*” y “*coro bajo*”; ésta última se usa para diferenciarse de la Capilla, que como veremos canta en alto.

En el centro del Coro se sitúa el facistol, gran atril giratorio de cuatro caras en el que se colocan los grandes libros en que se escribe el Canto Llano,¹¹⁷ para que pudiesen ser leídos por todos desde sus correspondientes asientos. Pero el término facistol también

¹¹⁵ *Diccionario de la Lengua Española*. R.A.E. Madrid, 1992 (21 ed.)

¹¹⁶ *Estatutos...* Título VII, Estatuto I; págs. 62-63.

¹¹⁷ Sobre los libros de coro que se conservan en Olivares y las miniaturas que los decoran trata nuestro Trabajo de Investigación *Libros de Coro de la Capilla Condal de Olivares*. (inédito: Universidad de Sevilla, 1992)

puede llevar a equívocos, pues dependiendo del contexto se puede entender que se refiere a la polifonía (más adelante se tratará esto más extensamente).

La manera de cantar antifonalmente algunos tipos de oraciones, es decir, alternando entre dos grupo de cantores, hace que dentro del Coro (lugar) se hable de dos “coros” (grupos), al dividir la comunidad según se sienta en el lado derecho (lado de la Epístola) o izquierdo (del Evangelio) en la sillería coral. Cuando en los Estatutos se habla de “*cada coro*”,¹¹⁸ no hay que entender ninguna “bicoloralidad” característica de la música barroca.¹¹⁹ Así en el Estatuto de las obligaciones citado más arriba se añade:

*“advirtiendo que en ninguna manera se alcance un Coro a otro en estos, y los demas Oficios de la Iglesia, sino que se dexen acabar perfectamente, que será fácil cosa conseguirse no alargándose los finales”.*¹²⁰

C III.1.2 *La Capilla de Música*

La CAPILLA, o “*Capilla de música*” es el conjunto de cantores e instrumentistas que se encarga de interpretar la música polifónica. En España, desde el siglo XIV hasta el XVIII, en los tratados teóricos a la polifonía se le llama “canto de órgano” (aunque tiene poco que ver con el órgano como instrumento). Se usarán también por esto las expresiones “*coro de música*”, “*coro de canto de órgano*” y “*música de canto de órgano*”. En muchos templos la Capilla canta habitualmente en lo alto de la tribuna, donde también está el órgano, y por eso se le llamará “*coro alto*”. También encontramos la expresión “*cantar a papeles*” y “*música de papeles*”, indicando que cada músico leía

¹¹⁸ *Estatutos...* Título IV, Estatuto III (pág. 20)

¹¹⁹ Tal como hace la Dra. Cárdenas en su trabajo (pág. 93) al interpretar erróneamente el estatuto de la nota anterior.

¹²⁰ *Estatutos...* Título VII, Estatuto I; pág. 63.

su parte en un papel separado: la partichela, a diferencia del Canto Llano que hemos visto se cantaba directamente de los libros. El encargado de dirigir, o “*gobernar*” este conjunto es el Maestro de Capilla.

Como vemos, la diferenciación se establece entre los términos “Canto” (canto gregoriano) y “Música” (música polifónica). El canto corre a cargo de los *cantores* y de los miembros de la comunidad Colegial, especializados en el Canto Llano, y se realiza desde abajo en el Coro. La música está en manos de los *músicos* de la Capilla, que son los que llevan el *Canto de órgano* (o simplemente *música*), actuando arriba en la tribuna.

C III.1.3 *Localizaciones de la música en la Colegial.*

Todas las manifestaciones musicales de importancia se centran en el espacio del Coro. Como en muchas iglesias catedrales y colegiales el Coro de Olivares es un recinto cerrado, situado cerca de los pies de la iglesia. Ya ha sido descrito en el apartado II.3.2.2, y allí nos remitimos para más detalles.

La comunidad colegial, participante toda ella del canto coral, toma sus sitios en los asientos de la sillería. Los lugares de la fila superior, o “sillas altas” los ocupan las Dignidades, Canónigos y Racioneros de la iglesia, presididos por el Abad que tiene sitio destacado en el centro del Coro. Los asientos de la parte baja son para los Capellanes y otros ministros,¹²¹ siempre que estén ordenados *in sacris*, como algunos salmistas:

“Se leio... un decreto de dho Rmº Sº (el Abad) en que conzede permiso a D Franº Garcia Maldonado Psalmista de esta Iglesia p q pueda sentarse en el choro, mediante estar ordenado in sacris, y ser conforme a lo que se a

¹²¹ *Estatutos...* Título IV, Estatutos I y II; págs 19 y 20.

observado con otros psalmistas luego que se ordenaron in sacris".¹²²

Entre estos capellanes y ministros ordenados están también los miembros de la Capilla. Los mozos y los ministros no ordenados tienen otros bancos móviles y “sillas de estera” en el centro del coro.

Pero la Capilla realiza su labor ordinariamente en la tribuna, que sobrevuela el coro por dos de sus lados, y donde está el órgano. En realidad el órgano ocupa casi al completo el lado del fondo, con lo que a la capilla le queda sólo la tribuna del lado de la epístola. A la tribuna han de subir cada vez que toca hacer música de “canto de órgano”, teniendo que bajar luego para seguir cumpliendo con el “canto llano”, lo que ocasiona algunas molestias por la estrechez de las escaleras.

---o0o---

No siempre la Capilla canta en la tribuna. Hay ocasiones en que baja al centro del Coro. Entre las obligaciones del maestro de capilla que veremos en el *Libro Blanco* aparecen indicaciones de cantar “a facistol”, sin mayores explicaciones. La polifonía “clásica” (es decir, la de los siglos XV y XVI) era fundamentalmente vocal, compuesta pensando en las voces humanas. Se podía acompañar con instrumentos, aunque éstos se limitaban a doblar, glosar (adornar) o sustituir a las voces. Durante el XVII y hasta el XVIII, a pesar de los cambios estilísticos del barroco y sus epígonos, la música eclesiástica católica sigue practicando los antiguos modelos de composición de la polifonía “clásica”, aunque con armonías y acentuaciones modernas y una interpretación *a capella*. Es lo que conforma el llamado “*stile antico*” que tenía a Palestrina como modelo infalible.¹²³ Esta polifonía se interpretaba desde el centro del Coro, con los cantores leyendo todos de un mismo libro situado en el facistol. Son los llamados “libros de polifonía”, en los que las voces (normalmente cuatro) aparecen por separado pero en

¹²² A.C. 1758-1765; fol. 246v-247r. Cabildo de 5 de Marzo de 1763.

¹²³ Véase: BUKOFZER (1986) págs. 83-83.

páginas contiguas, de tal manera que todos los cantores podían leer su parte simultáneamente. Tal situación de los cantores obliga a situarse en el centro del Coro. En las tribunas no hay espacio suficiente.

Esta disposición se muestra iconográficamente con cierta abundancia. Son comunes las representaciones de un grupo de cantores ante un gran facistol. En Sevilla tenemos un hermoso ejemplo: en la base del gran facistol de la catedral hispalense hay cuatro varios relieves de bronce, fundidos por Bartolomé Morel hacia 1564 sobre diseños de Juan Marín y Bautista Vázquez. En uno de ellos se representa a la Capilla catedralicia cantando “a facistol”, en la que se quiere reconocer al mismísimo Francisco Guerrero dirigiendo a sus cantores.¹²⁴

Una noticia que confirma este cantar a facistol en Olivares la tenemos en la discusión que se organizó en el Coro el día que se celebraron las honras fúnebres por la muerte de la Reina M^a Amalia de Sajonia:

“pues el repaso se suszito solo por q en el dia q se isieron las honras de la Reina, cantando a fazistol con musica, bajo ademas del Maestro de Capilla, este como es obligado, lo izo boluntariamente el S^r D Juan Maiorga Raz^{ro} Organista y siendo ambos Cap^{res} porq no anduviesen suviendo a cada paso a sus sillas Altas paresia conforme tomasen las bajas de estera (...) y por estar ocupadas de los Cavalleros Pajes no lo azen dhos S^{rs}”.¹²⁵

“Cantando a facistol” no necesitaría más explicaciones, pero en esta época ya no tiene el significado único de “cantar polifonía”; ahora el facistol indica también Canto Llano. El añadido de “con música” es para aclarar que se trata de cantar polifonía, pero abajo en el facistol del centro del Coro, no en el sitio habitual de la tribuna, y con el solo

¹²⁴ Véase la Ilustración 4, en el Apéndice III.

¹²⁵ A.C. 1758-1765; fol. 135v. Cabildo extraordinario de 4 de Noviembre de 1760.

acompañamiento del bajón. Por eso encontramos que el Maestro de Capilla bajó “como es obligado”, pues es el director. Veremos más sobre este asunto al tratar la figura del Maestro de Capilla y sus deberes.

También el Libro Blanco tiene una clara alusión, al indicar que “*El Archivo a de tener ademas de la providencia de fasistor*”,¹²⁶ es decir, aseguradas obras suficientes para las ocasiones en que se emplea esta práctica musical.

En Olivares se conservan tres “libros de polifonía” que terminan de demostrar la práctica de esta música. Uno de ellos, que tiene señales de estar muy usado, es una recopilación manuscrita de obras de autores del siglo XVI realizada por Valdivia:

“Este libro es de Dⁿ Juan Valdivia y Valenzuela Racion^o y M^o de Capilla de la St^a e Ynsig^e Ygl^a de Olivares, quien lo da a dha Yglesia”.

Contiene salmos de Francisco Guerrero y Bernardo Jalón, una misa de Felipe Rogier, otra misa anónima, y *magnificats* e himnos también anónimos. Curiosamente todas las obras han sido copiadas respetando la escritura antigua sin barras de compás, pero con figuras de trazo “moderno” redondeado. Lo que nos da a entender que los cantores de la Colegial dominaban este tipo de música “sin compasear”. Y las esquinas gastadas y ennegrecidas nos muestran un uso frecuente.

Los otros dos son libros impresos. Uno es un ejemplar del *Liber Vesperarum* de 1585 de Francisco Guerrero. El otro es el *Missarum Liber* de José de Torres, de 1703. Ambos libros se encuentran en buen estado, pero con señas de haber sido bastante usados, especialmente el libro de Torres.

Finalmente la noticia de un libro que estuvo en Olivares, pero que se ha perdido. Llegó a la Colegial tras las oposiciones por las que accedió Valdivia a su puesto:

¹²⁶ *Libro blanco* fol. 3r.

“Asi mismo el S^r Juan Maiorga entrego un libro de musica a quatro, de visperas y misas espesiales puestas por D. Juan Roldan maestro en ella quien le regalo y dio a esta Ig^a y se acordo se le diesen las devidas gracias, y pues avia expresado daria otros si los compusiese la Ig^a para ello y costear el q pueda tener forrarles se le dio comision a dho S^r Maiorga: cuio importe se le satisfara: se entrego a el Apuntador dho libro como el cuidado deel y demas q estan a su cargo”.¹²⁷

Al decir “libro de música” ya hay que pensar en un libro de polifonía con la disposición citada, lo que llamamos “a facistol”, pues la música “moderna” se escribía en partichelas, por lo que era llamada “música de papeles”.

C III.1.4 *Salidas de la Capilla y de los músicos.*

Los Estatutos no nos dan noticias útiles sobre salidas ni procesiones. Se limita a dar por sentado que se hacen procesiones, pero sin indicar nada ni dar ninguna instrucción.

Tampoco las Actas de esta época nos dan muchas indicaciones sobre salidas, procesiones u otros actos. Una de las ocasiones que se pueden suponer para organizar una procesión es la festividad de la Patrona de la Villa, la Virgen de las Nieves. Se nos confirma ésta procesión en una indicación de 1760 en que, a cuenta de estar enfermo el Maestro de Capilla, el organista debía ocuparse de organizar “*la misa visperas y Pros^{on}*”¹²⁸

Otro situación es el anuncio anual de la Bula de Cruzada. Su “puesta a la venta”

¹²⁷ A.C. 1758-1765; fol.140r. Cabildo de 6 de Diciembre de 1760.

¹²⁸ A.C. 1758-1765; fol. 124r-v. Cabildo Extraordinario de 4 de Agosto de 1760.

se pregona en el pueblo con una procesión en la que interviene el Coro, acompañado como es natural por el bajonista:

“tambien se acordo que por el pres^{te} Secretario se prevenga al ministro Bajonista de esta Iglesia, para que asista a la procesion de la Bulla, en la que debera ir tocando el Bajon”.¹²⁹

El lugar normal del bajón es detrás de los cantores, mas cuando no está ordenado “in sacris” el protocolo eclesiástico lo pone delante, en lugar de menor categoría:

“Tambien se acordo que el baxonista en los entierros y prozesiones vaia delante de los salmeantes interin que no se ordene”.¹³⁰

Hacemos notar que aquí se habla de los salmistas; es decir, es el Coro y no la Música quien sale en procesión. Así lo vemos también en la indicación que hace el Cabildo:

“Asimismo se acordo q para el vuen gobierno del coro q el sochantre lleve en las prozesiones claustrales uno de los libretes pues de esa suerte no abra yerros en las entonaciones de las antifonas como se esta experimentando todos los dias por llevar el gobierno de los psalmistas”.¹³¹

Otra ocasión en que se organizan procesiones extraordinarias tuvo lugar cuando llegaron las noticias de la victoria de la batalla de Bailén. Para festejarlo se montaron luminarias en el exterior de la Iglesia durante tres días, hubo misa pontifical y salieron en procesión algunas reliquias y la Virgen del Álamo, figura que había sido la antigua patrona del pueblo y titular de la parroquia antes de que se crease la Colegial y la

¹²⁹ A.C. 1780-1789; fol. 25r. Cabildo de 17 de Febrero de 1781.

¹³⁰ A.C. 1758-1765; fol.38r. Junta particular de 22 de Febrero de 1759.

¹³¹ A.C. 1758-1765; fol.229v (<209>). Cabildo de 11 de Septiembre de 1762.

subsiguiente titularidad de la Virgen de las Nieves.¹³²

Según las instrucciones sobre obligaciones del maestro de Capilla las principales ocasiones en que se salía en procesión eran el Domingo de Ramos, el Corpus Christi y la festividad de la Virgen de las Nieves, ocasiones en que se debía interpretar uno o dos villancicos.¹³³ Al nombrar los villancicos ya se nos quiere decir que interviene la Capilla; pero no hay indicaciones de cómo debían ser estas procesiones, si la Capilla también va en la procesión o tal vez espera en algún lugar para actuar.

---o0o---

Respecto a las salidas de los músicos fuera de las funciones de la Colegial, poco se puede decir. Olivares es una villa pequeña; no hay más iglesias en ella que la Colegial, que también hacía las funciones de parroquia. Todo lo que encontramos son referencias indirectas.

La más clara es una reunión Capitular en que se llama la atención al organista Juan Mayorga, y no por haber salido de la villa, sino por las circunstancias en que estuvo al salir. Pues se invitó al organista a tocar en una función religiosa en la iglesia de Santa Ana de Sevilla, mas el Maestro de Capilla de allí no era religioso. Tal situación se consideró humillante al estar un racionero a las órdenes de un seglar:

“se Acordo q mediante sea facultatibos el Meastro de Capilla y Organista prebendados de esta Ig^a mirando a la representaz^{on} q se mereze: no salgan dhos Sr^{es} a ejerzer su facultad en semejantes actos publicos sin lizenzia expresa del Rm^o S^r Abad y consentim^{to} deel Cav^d y de contrabenir a lo Acordado se les conmina con zinquenta ducados de multa: I lo mismo se entienda a los Cappn^{es} musicos de esta Ig^a pena de beinte ducados: I solo

¹³² A.C. 1805-1811; fol. 145v. Cabildo de 23 de Julio de 1808.

¹³³ *Libro blanco* fol. 2r-v. Véase en el Apéndice I el documento 7.

en actos de Oposiciones para otra Ig^a puedan ejecutarlo libremente”.¹³⁴

Vemos que no hay, o por lo menos no había hasta entonces, limitaciones para las salidas. Los reparos, y las medidas que se toman son para mantener el honor y categoría de la Colegial. A partir del suceso se consideró que se dejara por escrito esta resolución en el “Libro Blanco”, por si era necesaria alguna jurisprudencia en el futuro:

(Al margen: *Prevenz^{on} sobre que no puedan salir fuera, los Ss^{res} Maestro de Ca/pilla y Organista a servir funciones; ni los musicos sin expresa licencia*)

“En el Cav^{do} ordin^o del dia diez y nueve de septiembre de mil setezientos sesenta y un años, se acordó entre otras cosas, que el S^{or} Maestro de Capilla, ni el S^{or} Razonero organista; puedan salir fuera a Exercer su profesion, sin que preceda espresa licencia del R^{mo} S^{or} Abad, y Consentim^o del Cav^{do}, so pena de cinqu^a duc^s cada uno; y lo mismo se entiende con los capellanes musicos, so la pena de veinte, como consta de dho Acuerdo, q esta al fol 164 a que me remito”.¹³⁵

Otras referencias más indirectas aún aparecen en los propios papeles de música. En varios villancicos aparecen los nombres de Eliche y Albaida indicados en las “portadas”.¹³⁶ Ambos son pueblos muy cercanos a la Villa, y dependientes eclesiásticamente de la Colegial. Lo que nos parece indicar que estas obras se interpretarían en los citados pueblos, con el consiguiente desplazamiento de los músicos.

¹³⁴ A.C. 1758-1765; fol.184r-v. Cabildo de 19 de Septiembre de 1761.

¹³⁵ *Libro Blanco*, fol. 6v.

¹³⁶ Obras de Bueno, Castro y Soler, con n^{os} del Catálogo 99, 294 y 108 respectivamente.

C III.1.5 Salarios y otras remuneraciones.

La base de los salarios que percibía el personal de la Colegiata de Olivares está en los Estatutos. El pago se realiza por la asistencia al culto religioso, lo que es en realidad el oficio de los miembros de toda Colegial o Catedral, y se *distribuye* entre cada día y hora de asistencia al Coro. Los estatutos, después de una prolija relación de tales ocasiones, concluye que corresponde a los “*Capellanes del número*”:

“las quales distribuciones ordinarias regularmente montan al año ochenta ducados, que son treinta mil maravedís”.¹³⁷

Aparte hay otras ocasiones que también tienen su salario, especialmente las procesiones, las cuales

“montan las veinte y cinco distribuciones extraordinarias arriba dichas siete mil y quinientos maravedís, que juntos con los treinta mil de las distribuciones ordinarias arriba dichas, llegan a cien ducados la renta de todas las distribuciones a dicho Capellan”.¹³⁸

Esto es lo correspondiente a los Capellanes, entre los que están los personajes que nos interesan: los cantores, el Maestro de Capilla, y el organista. En otro lugar se especifica los salarios de los individuos que ejercen los *oficios* de la colegial:

“Al Cetrero, Baxon, Pertiguero y Sacristan mayor se le daran a cada uno lo que a un Capellan; a cada Mozo de Coro la quarta parte; al Sochantre lo que se le da a un Capellan asi de presente, como se dixo arriba, a los quales se repartirán las diez partes de pan restantes de las ciento y dos en

¹³⁷ Estatutos... Título VIII, Estatuto II (pág. 91-92)

¹³⁸ Estatutos... Título VIII, Estatuto III (pág. 92-93)

que se ha de repartir todo el de la masa común de esta Iglesia”.¹³⁹

El “pan” citado se refiere a la renta de pan que recibe la Iglesia de los diversos beneficios que tiene por todo el reino de Sevilla. El monto total que cada año recibe la Colegial se reparte entre el personal:

“Fuera de esto han de tener los susodichos la renta de Pan ganada en los dias y forma que se ganan las distribuciones extraordinarias, repartiendo el Pan (...) en ciento y dos partes iguales, y esta renta de Pan se ha de comprehender tambien debajo del nombre de distribuciones extraordinarias, de las quales cada Capellan ha de ganar una parte, los Racioneros ganaran cada uno dos partes que un Capellan, los Canónigos tres, las Dignidades quatro, y el Abad diez y seis, que es la renta de las quatro Dignidades (...) quedando las diez para los Ministros”.¹⁴⁰

Hay que hacer notar que los Estatutos no dicen nada sobre los Salmistas. Ni sobre su existencia ni menos sobre salarios.

Aunque son noticias muy lejanas, pues los Estatutos fueron otorgados en 1624, siguen siendo válidos en la segunda mitad del siglo XVIII. Parece mentira que los salarios permanecieran más o menos fijos durante más de un siglo, pero así parece ser. Al no tener localizados todos los libros de fábrica y cuentas de la Colegial, sólo podemos guiarnos por los citados Estatutos y las escasas noticias que aparecen en las Actas capitulares. En éstas sólo aparecen reflejadas algunas subidas de sueldo debidas a solicitudes de los interesados, *agasajos* y ayudas puntuales particulares. Y no siempre se indica cuál era el sueldo anterior a la subida, sino sólo el resultado final o la cuantía en que se aumenta.

¹³⁹ *Estatutos...* Título XI, Estatuto III (pág, 113-114)

¹⁴⁰ *Estatutos...* Título VIII, Estatuto VI (pág, 94)

Aparte el sueldo base, algunos músicos tienen unos ingresos especiales:

“al Maestro de Capilla un real por cada leccion de Canto de Organo, que ha de dar todos los dias; al que fuere Sochantre medio”.¹⁴¹

Ya se indica que las lecciones del maestro de capilla son de “canto de órgano”, es decir, de polifonía. Las lecciones que imparte el Sochantre son de “canto llano”, lo que hoy llamamos Gregoriano. Y gracias a unas Actas capitulares podemos saber que por sus clases el Sochantre recibía en 1760 *“siento y ochenta Rs. q. es en costumbre darle en cada año”*.¹⁴²

Más adelante, en 1778, se nos da noticia del salario de los capellanes: ciento cincuenta ducados anuales.¹⁴³ Y en 1796 encontramos que ya cobran doscientos ducados anuales.¹⁴⁴

Hay bastantes situaciones desiguales. Mientras algunos individuos reciben la renta estatutaria, otros la cobran aumentada o disminuida. La primera situación está en individuos que tienen méritos especiales o trabajos complementarios. Así al salmista Ruperto Ladrón de Guevara se le aumentan cien reales anuales al salario normal de su cargo, que son cien ducados, *“con la prevencion de que precisamente haia de cumplir con todas las obligaciones con que fue admitido”*.¹⁴⁵ Aunque de dichas obligaciones sólo sabemos que eran asistir a las clases de canto llano para perfeccionarse.

La situación contraria es siempre por culpa de las diferentes crisis, o única crisis continuada, que tuvo que sufrir la Colegial.

¹⁴¹ *Estatutos...* Título VIII, estatuto II; págs. 112-113.

¹⁴² A.C. 1758-1765; fol. 140v. Cabildo de 20 de Diciembre de 1760.

¹⁴³ A.C. 1776-1780; fol. 102r. Junta Particular de 25 de Junio de 1778.

¹⁴⁴ A.C. 1789-1797; fol. 261v. Cabildo de 10 de Enero de 1796.

¹⁴⁵ A.C. 1776-1780; fol. 49v. Cabildo de 2 de Agosto de 1777.

III.2 MAESTRO DE CAPILLA

Es la figura principal de la música. Los Estatutos dejan muy claro cuáles son sus funciones:

*Uno de los dichos Canonicatos se ha de proveer a un Maestro de Capilla, muy diestro en componer y gobernar Coro de Canto de Organo, a cuyo cargo estará este ministerio, y dar leccion del mismo Canto, una hora antes de Vísperas, todos los dias a todos los que la quisieren oir, gratis, por la tarde, fuera de la Semana Santa, y Sábados y Fiestas de guardar, instruyendo a los Mozos de Coro capaces para que ayuden a la Capilla de la Música.*¹⁴⁶

Como se ve, originalmente el magisterio de capilla en Olivares llevaba consigo la categoría y retribución de una Canonjía. Este sentido la Colegial de Olivares fue algo excepcional, pues lo normal en otras catedrales y colegiales ha sido que se le otorgase una ración, o incluso media ración. Pero 1709, habiendo fallecido el maestro de capilla y sufriendose una gran penuria económica, se plantea suprimir la plaza hasta que se pudiera volver a dotarla:

“se acordo y mando se le escriba a su ex^a el señor Patrono dandole q^{as} de la muerte del cano. D Fran^{co} de Xim^z, como es esta prebenda del majisterio

¹⁴⁶ Estatutos... Título VI, estatuto XIII; pág. 39.

*de Capilla y que p^r quanto a mas de a(ños) que no ai mucica en esta dha Y^{ga} ni esperanza de que la pueda aver de aqui a muchos, por la injuria de los t^{pos}, y por esta razon no tener el maestro de Capilla en que emplear y exercitar su obligazⁿ por la misma, y todas las referidas y las mucicas que prebienen y disponen los institutos desta dha Yglesia; Su Ex^{as} tenga a bien que por aora suspendamos poner los edictos para la oposizⁿ deste majisterio hasta y quando tengan serenidad los t^{pos} Y esta dha Yglesia mas fructos y rentas”.*¹⁴⁷

El Patrono no estuvo de acuerdo con esta medida y obligó a cubrir la plaza, pero con la retribución correspondiente a una ración, cosa menos gravosa para las arcas colegiales.¹⁴⁸ Desde entonces el Maestro de Capilla ocupa la cuarta de las seis Raciones de la iglesia. El primer Maestro-Racionero será Antonio González Guerrero, el antecesor de Valdivia.

Entre las obligaciones de todo maestro de Capilla de Olivares se incluye el impartir lecciones de canto de órgano “*a todos los que la quisieren oir, gratis*”. Gratis para los alumnos, pero el Maestro de Capilla sí recibe un estipendio por las clases. En algunas ocasiones, bastantes por cierto, las lecciones quedarán a cargo de otras personas; vacantes del Magisterio de Capilla, achaques del Maestro y otras situaciones. En tales se encarga dar las clases a algún otro miembro de la Capilla: el organista o algún capellán aventajado, recibiendo una gratificación por el trabajo.

Al igual que otros miembros de la Colegial le corresponde tres meses de *recles* o vacaciones:

“Los Dignidades, Canónigos y Racioneros de esta Iglesia, que son por tiempo fueren, podrán tomar tres meses de ausencia, que son noventa dias

¹⁴⁷ A.C. 1700-1710; fol. 395. Junta particular del lunes 12 de Agosto de 1709.

¹⁴⁸ A.C. 1700-1710; fol 406v-407r. (24-XI-1709). Cárdenas (1981) pág. 97.

de reple en cada un año, continuos o interpolados, en los quales ganarán todas las distribuciones de los dichos noventa dias, excepto las extraordinarias, y el Pan, y las ordinarias de ellos”.¹⁴⁹

Sin embargo hay una serie de restricciones, por motivos obvios en su labor de dirección de la Capilla:

“El Maestro de Capilla no ha de poder tomar reple en los dias que hubiere de haber Música de Canto de Organo y si en cualquier manera faltase los dichos dias, pondrá el Abad quien haga el oficio a costa de las distribuciones del susodicho”.¹⁵⁰

Naturalmente, la obligación principal del Maestro de Capilla es con la música que debe sonar en la Colegial. Respecto a esto la mucha literatura de la época insiste en lo que se ha llegado a convertir en un tópico: la originalidad en la composición de obras. Especialmente en los villancicos. Se espera que el Maestro componga villancicos nuevos cada año, y que sean de su propia creación. De hecho sabemos que tal cosa no se cumplía al pié de la letra siempre, pero el grueso de los villancicos y otras obras que se cantaban en una catedral o colegial eran originales del Maestro de Capilla. Sobre las discusiones sobre la originalidad y el intercambio de obras entre músicos nos remitimos con más detalle al apartado V.6 de este trabajo.

Las obligaciones compositivas del Maestro de Capilla se concretan en Olivares en dos documentos: los Estatutos y el denominado *Libro Blanco*.

¹⁴⁹ *Estatutos...* Título VIII, estatuto II; pág. 101.

¹⁵⁰ *Estatutos...* Título VIII, estatuto XVII; pág. 101.

C III.2.1 *Las obligaciones musicales de los Estatutos.*

Los Estatutos otorgados por el Conde-Duque de Olivares en 1624 son muy detallistas, según era la personalidad de Don Gaspar de Guzmán. Incluye largas y exhaustivas instrucciones sobre la liturgia, las Horas y las fiestas que se han de celebrar. Respecto a la música hay que indicar dos aspectos: el de la polifonía y el del canto llano. Del canto llano se hablará en el apartado dedicado al Sochantre (III.3). De la polifonía, a cargo del Maestro de Capilla, indica:

“La Música de Canto de Organo habrá en esta Iglesia todos los Domingos y Fiestas de guardar, y dias de nuestra Señora, y Sábados a su Misa y Salve, dias de Sermon a la Misa, Completas y Misereres de Quaresma, y los demas que al Abad y Cabildo les pareciere, excusándola mucho en dias que no fueren Fiestas de guardar o muy solemnes”.¹⁵¹

Como se ve son indicaciones muy generales, y sin alusión alguna a los villancicos, aunque ya eran cosa muy común en aquel entonces. Fuera de esto sólo hay obligado canto de órgano en la Nona del día de la Ascensión y las misas en memoria de Gregorio XIV, Felipe II, Urbano VIII, Felipe IV e Isabel de Borbón.¹⁵²

La lista de festividades que el Conde-Duque hace observar a la Colegial de Olivares es exhaustiva, con gran número de misas de aniversario por diversas personas. Pero exceptuando las cinco señaladas anteriormente todas las indicaciones restantes son referidas al canto llano. Se concentran en el Título VII, en los Estatutos 8, 9,¹⁵³ y desde el 20 al 50.

¹⁵¹ *Estatutos...* Título VI, estatuto XXXIV; pág. 53.

¹⁵² *Estatutos...* Título VII, estatutos XII al XIX (págs. 69-72), y LII (pág. 86).

¹⁵³ Éstos dos se pueden ver en el documento 8 del Apéndice I.

C III.2.2 *Las obligaciones del “Libro blanco”.*

En Olivares se conserva un interesante documento que señala con detalle las obligaciones del Maestro de Capilla. La desordenada situación de la Capilla en los últimos años de vida de Antonio González¹⁵⁴ hace que, al llegar Valdivia al magisterio, el Cabildo se plantee regular claramente el trabajo compositivo del Maestro de Capilla. En el mismo Cabildo de 4 de Junio de 1760, en que Valdivia toma posesión en encomienda, se da comisión al organista Juan Mayorga y al racionero Juan Bejarano, antiguo capellán músico, para que *“se iziese un asiento de las obras q debe tener para q se canten, segun la festividad”*.¹⁵⁵

La comisión entrega su informe en septiembre de 1761, pero no se lee en el Cabildo hasta el 11 de diciembre. En éste se manda dar una copia al Maestro de Capilla, y que

“el orijinal se ponga por cabeza deel inbentario de papeles de musica q tiene la Yg^a y los q de nuevo es obligado a conponer y reponer”.

La fama de esta tabla de obligaciones se va a mantener. No constan en las actas las circunstancias, pero cinco años más tarde hay que recurrir de nuevo a este *“plan o minuta”* y a la comisión que lo redactó. Cedemos la palabra a las actas capitulares:

“asimismo se leio el plan, o minuta de las obligaciones del S^r Maestro de Capilla, hecho por los Ss^{tes} D Juan Phelipe, y D Juan Maiorga Racio^{ns}, comisionados por el Cav^{do} para este efecto, en el que se esplica el orⁿ y methodo de servir todas las festividades del año, con mas las obras que deven quedar en el Archivo, para que en el tp^o de vacante del Magisterio se sirvan del mismo modo por la Capilla de Musica todas las funciones; y

¹⁵⁴ CÁRDENAS (1981) págs. 98-99.

¹⁵⁵ A.C. 1758-1765; fol. 112v. Cabildo de 4 de Junio de 1760.

con Inteligencia de todo lo contenido en dho plan, se acordo que este se copie a la letra en el libro blanco, que se a comprado para anotar todo lo que se tenga por particular; y se nombraron a dhos dos Ss^{tes} como Inteligentes en la profesion, para que celen, y cuiden si se cumplen, o no las referidas obligaciones, y que visiten el Archivo, para reconozzer las obras q ai en el, y las que se fueren aumentando por dho S^r Maestro cada año con arreglo a el citado plan haciendo Inventario de ellas, y anotando las que entrasen de nuebo, para asegurar su permanencia, y evitar todo extravio”.¹⁵⁶

Desgraciadamente no se conserva ningún inventario de obras musicales. El “*Libro Blanco*” que se cita sí está aún en el Archivo de la parroquia de Olivares. Por su extensión colocamos el literal de este “plan o minuta” en el Documento 7 del Apéndice I. Aquí, a continuación, se presenta un resumen esquemático:

FESTIVIDAD	COMPOSICIONES PRECISAS
Concepción	Villancico y motete.
Navidad	8 Villancicos para Maitines. 2 villancicos para la Misa cada día del triduo.
Viernes de Cuaresma:	Completas de música, y miserere “ligero”.
Domingo de Ramos	Misa con música “y los versos de Pasion”.
Semana Santa:	Miserere nuevo cada tres años. Versos de las pasiones. Triduo de Tinieblas: 1º lamentación de capilla; resto a solo o dúo. Viernes: miserere “ligero”, y <i>Vexilla Regis</i> .
Ascensión	Villancico “para la hora”. Nona: 1º salmo de papeles, 3º de segundillo o papeles.
Corpus Christi	Dos villancicos y un motete.

¹⁵⁶ A.C. 1765-1776; fol. 32r. Cabildo de 22 de Marzo de 1766.

Virgen de las Nieves	Dos villancicos y un motete.
Festividades de Iª Clase	Misa con música, motete propio y tras la elevación. I Vísperas: “de papeles” II Vísperas: Magnificat “de papeles”
<i>Aparatos</i> de Iª clase	Magnificat “de papeles” o de facistol
Días de letanías o de sermón	Misa de facistol
Día de Difuntos	Misa de capilla; en la procesión: primer y último responso de capilla; <i>requiescat</i> de capilla.
Secuencias “ <i>para todas las festividades que las tuvieren</i> ”	

Además se exigen Misas “a facistol” para los cuatro domingos de Adviento, los domingos de Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima y los cinco de Cuaresma.

Esta tabla indica “*las funciones que deve servir la musica de esta Insig^e Igl^o*”, es decir las ocasiones en que debe actuar la Capilla de música. Además anuncia “*con expresion de todas las obras, que el S^r Maestro de Capilla a de componer cada año*”. Vemos que se supone que todo el contenido de la tabla debe ser compuesto por el Maestro. Sin embargo, al final de la enumeración de fiestas y ocasiones se añade una declaración realmente significativa:

*“El Archivo a de tener ademas de la providencia de fasistor; las obras latinas, que son precisas para sus funciones en las vacantes; (...) En cada año a de dexar el S^r Maestro una obra latina, para el archivo, y si el S^r Maestro se sirviere de las que tenga en adelante el archivo, a de dexar en el, otra obra por el menos cabo”.*¹⁵⁷

Nos hace pensar dos cosas: primero, que se puede recurrir a las obras guardadas

¹⁵⁷ *Libro blanco* fol. 3r-v.

en el archivo, ya sean suyas o de cualquier otro. Así se hacía con normalidad, como veremos más adelante. Por otra parte, que las obras debe componerlas (o proporcionarlas) el Maestro de Capilla, pero éstas no quedarían guardadas en el archivo, excepto esa única citada. Esto tampoco es nada nuevo. Los derechos de autor no estaban regulados entonces. Martín Moreno nos dice:

*por una parte, los respectivos maestros de capilla tenían la obligación de componer las obras necesarias para el culto litúrgico, pero, por otra, no estaba claro si tales partituras quedaban de propiedad de la capilla. Lo más generalizado era que los respectivos maestros de capilla se quedaban como dueños de sus propias obras, argumentando que ellos habían pagado el papel.*¹⁵⁸

La propiedad de la obra se demostraba en la misma posesión del papel en que se escribe. Como muestra José de Nebra en la Capilla Real, en un informe que realiza a petición del Cardenal Mendoza en 1751:

*“al actual maestro don Francisco Courcelle se le satisfaga el importe del papel que ha gastado en la copia de sus obras desde que tuvo el ingreso en la Real Capilla, y se continúe en adelante esta gratificación para que en ningún tiempo pueda pedir la propiedad de sus obras”.*¹⁵⁹

Podemos pensar que el Cabildo se quiere asegurar una reserva de obras para las emergencias, pero no le interesa una auténtica labor archivística, es decir, conservar y custodiar un conjunto de obras como un patrimonio cultural. Prueba de ello es la situación del archivo antes de la llegada de Valdivia: casi vacío y obsoleto.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Antonio MARTÍN MORENO (1985a) pág. 53.

¹⁵⁹ Antonio MARTÍN MORENO (1985a) pág. 53.

¹⁶⁰ Todo esto se verá ampliamente en el apartado V.1

El testamento de Valdivia nos reafirma esta idea:

“mando y dispongo, q^e se entreguen p^r qualquiera de los Ss^{ts} Albaceas a disposicion del mismo R^{mo} S^{or} Abad y Cavd^o y p^a el uso y servicio de esta misma S^{ta} Yglesia Colegial en sus funciones y festividades todos los papeles, y composiciones musicas q^e dho S^{or} Difunto tenia, y hacia uso segun la ocurrencia”.¹⁶¹

Al legar a la abadía sus papeles nos está indicando que sus obras permanecían en su poder, aunque hiciera uso de ellas en la Capilla. Y podemos suponer que no sólo sus propias obras, sino otras que hubiera conseguido de otros autores, como la larga cantidad de obras de Rabassa que hoy se conservan en el archivo.

---o0o---

Relacionando estas indicaciones con lo dispuesto en los Estatutos nos llama la atención las pocas, casi mínimas coincidencias. El Conde-Duque señala como ocasiones de polifonía a *“todos los Domingos y Fiestas de guardar, y dias de nuestra Señora”* y otras pocas generalidades. Sin embargo el *Libro Blanco* señala sobre todo fiestas de categoría Doble de I^a clase y Domingos Mayores de I^a y II^a clases. El resto de los domingos (“menores”, que son la mayoría) no llevan indicación de polifonía. El *Libro Blanco* representa así un paso más, al desarrollar y concretar la normativa general de los *Estatutos*, aunque también reduce bastante las ocasiones en que se emplea la polifonía en la liturgia. Sobre los detalles de las categorías y grados de las fiestas religiosas, nos remitimos a lo expresado en el apartado II.4 sobre la liturgia.

Las labores de composición vemos que se concentran en unas pocas ocasiones durante el año. La mayor parte de las obras son para la Navidad y la Semana Santa. Otros tiempos y festividades llevan menos composiciones, y están más separadas entre sí. Y

¹⁶¹ *Registro de escrituras públicas*, año de 1811. ANSM, legajo 575, libro 2, fol 26r.

dentro de cada ocasión se comprueba que la mayor parte del trabajo se va en hacer los villancicos. Sólo éstos suman veinte cada año, y con el peso añadido de la tradición que obliga a que todos ellos fueran nuevos y originales. Esto explica la gran cantidad de villancicos que se conservan tanto en Olivares como en otras Colegiales y Catedrales. Las composiciones en latín permiten mejor su repetición, al no cambiar los textos.

Otra cuestión que sorprende aparece observar el actual catálogo de la música de la Colegial. Entre las obras del Maestro Valdivia encontramos la presencia de obras para casi todas las ocasiones previstas, destacando la abundancia de villancicos. Pero también la ausencia de otras ciertas obras. Según las previsiones de los Estatutos y del Libro Blanco, entre las obligaciones hay tres ocasiones que piden “*misa a facistol*”, otras tres “*misa de capilla*” y una más “*misa con música*”. Sin embargo no se conserva ninguna misa firmada por Valdivia. Veremos esto con más detenimiento en la sección V.4

III.3 SOCHANTRE

En su remoto origen el cargo de sochantre, como su nombre indica, era el cargo subordinado al de *Chantre* (literalmente “cantor”). En las primitivos “colegios canónicos” el Chantre tenía la responsabilidad de solemnizar el Culto con la música. Más adelante, irá perdiendo sus funciones utilitarias hasta quedar como un alto cargo honorífico dentro de la categoría de las Dignidades de la Catedral o la Colegial. Será, por tanto, el Sochantre quien se encargue desde entonces de la dirección musical y la entonación en el Coro.

“El Abad que es, y por tiempo fuere, y la mayor parte del Cabildo de la dicha Iglesia, nombrará una persona cada año, que sea Baxo o Tenor, el que les pareciere, como sea Sacerdote o de Orden Sacro, y muy hábil en el Canto llano, por Sochantre de esta Iglesia, el qual fuera de la obligacion de cantar y entonar, y hacer entonar en el Coro, y demas partes donde estuviere el Cabildo, y todos los principios que tocaren a Canto llano, ha de dar lecciones de él una horas todas las tardes antes de Visperas, menos los dias que señala el Estatuto que trata de la leccion de Canto de Organo, en lo qual fuera de lo que toca a dar la dicha leccion gratis a todas las personas que la quisieren oir, ha de imponer los Mozos de Coro que la oyeren en la Calenda, y en los Versetes y otras cosas que les toca cantar, de manera que siempre lo hayan de hacer estando bien instruidos, y sabrán cantar su parte para ayudar a la Música, y en esta forma se

proveerá para ella un Ministril Baxon”.¹⁶²

Los primeros sochantres de los que se tiene noticia en Olivares tienen categoría de “ministro mayor”. Entre las informaciones que la doctora Cárdenas¹⁶³ nos ofrece sobre los primeros sochantres figura el hecho de que recibían el salario de una capellanía sin ser capellanes. El primero en tal situación es José Ortega, que ascendió en 1666 “*con Cien ducados y la parte de pan q tocara a un Capellan*”. Así seguirán hasta 1741, en que al morir el capellán Antonio Maestre nos indica la *Razón de los Yndividuos...*: “*se mandó p^r el Cavildo poner edictos llamando un sochantre en lugar de este Cappⁿ*”.¹⁶⁴ A partir de este momento se designa la Capellanía primera para el cargo de sochantre. De esta manera se reducía el gasto al unificar ambos oficios en una sola persona y una sola renta.

Por otra parte, y en contra de lo que se indica en los Estatutos, desde muy temprano el sochantre no es un ministro nombrado anualmente, sino que es un cargo estable: tanto los individuos citados por la Dra. Cárdenas como los del periodo que estudiamos son elegido mediante oposiciones.

La responsabilidad del sochantre es grande: él es quien inicia (*incoatio*) todo el Canto Llano. Así su entonación indica a los cantores el tono de la composición y el *tempo* al que ha de marchar, y ha de cuidar que ambos se mantengan correctamente. Como responsable del buen orden musical del Coro, es el encargado de regir a los salmistas:

“Asimismo se acuerdo q para el buen gobierno del coro q el sochantre lleve en las prosesiones claustrales uno de los libretes pues de esa suerte no abra yerros en las entonaciones de las antifonas como se esta experimentando todos los dias por llevar el gobierno de los psalmistas”.¹⁶⁵

¹⁶² Estatutos... Título VI, estatuto XXXV; pág. 53.

¹⁶³ Cárdenas (1981) págs. 108-109.

¹⁶⁴ Razón... fol. 135v.

¹⁶⁵ A.C. 1758-1762; fol. 229v (<209>). Cabildo de 11 de Septiembre de 1762.

Vemos también que es el encargado de instruir en el canto llano a salmistas y mozos de coro; también es el responsable de examinar a quienes solicitan alguna plaza de cantor o mozo de coro, para luego presentarlo a la aprobación al Cabildo. Es tal su importancia que siempre hay previsto uno o incluso dos suplentes para cualquier contingencia: enfermedades, ausencias o toma de *recl*es (vacaciones). Respecto a éstas, para el Sochantre rigen las mismas normas de los Estatutos que para el Maestro de Capilla.

A las funciones vistas de “*cantar y entonar, y hacer entonar en el Coro*”, hay que sumar otra propia de su oficio relacionado con el Canto Llano. Se encarga también de mantener al Coro abastecido de la música necesaria. El *corpus* gregoriano es amplio y antiguo, pero a lo largo de los siglos se fueron sucediendo las canonizaciones de nuevos santos, que no contarían con antífonas ni oraciones de la tradición. En 1760, siendo sochantre Miguel de Aponte, se toma nota de esta situación, y el cabildo acuerda

“q. faltando barios rezos de santos nuevos q. le tienen propio para Capitular en el Coro, (...) como el q. al sochantre se le encargue de una rason de las misas y resos q. no estan en los libros de Canto llano, y el costo que podran tener, para de su vista determinar el cavildo sobre ello”.¹⁶⁶

No se debió arreglar el asunto, pues al año siguiente se vuelve a tratar en el cabildo:

“Asimismo se acordo q. por faltar barios resos de santos nuevos en el Coro, el Pres^{te} S^{rio} encargase a el Sochantre apuntase los q. no ai, dando rason de ellos, para q. se disponga ap^r el Cav^{do} se conpren”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ A.C. 1758-1765; fol. 121r. Cabildo de 19 de Julio de 1760.

¹⁶⁷ A.C. 1758-1765; fol. 158v. Cabildo de 2 de Mayo de 1761.

Son famosas las celebraciones con que la ciudad de Sevilla festejó en 1761 la declaración del patronazgo sobre España de la Inmaculada Concepción. Su eco litúrgico llega a Olivares con un año de retraso, cuando:

“se acordo el que se componga el ofisio nuebo de N^{ra} S^a de la Consepsion p. su dia y que p^a esto lo haga pres^{te} al Sochantre p^a si quisiere componerlo lo execute”.¹⁶⁸

No consta en las Actas si lo llegó a ejecutar. Pero el Libro de Coro que contiene la fiesta de la Inmaculada Concepción de María se conserva en Olivares, aunque data del último tercio del siglo XVIII. Tiene los correspondientes cantos para las Horas Mayores y la Misa, que no se corresponden con los actuales del Gradual Romano (obra de Dom Pothier a principios del siglo XX); ni con otros que hemos podido comparar, como en El Escorial, en donde el libro del “oficio antiguo de la Inmaculada” data de 1788.¹⁶⁹ En este mismo libro figuran los cantos del Oficio y la Misa para varias festividades, entre las que destacan las de algunos santos canonizados en el siglo XVIII: Camilo de Lelis (1746), José Calasanz (1767), Luis Gonzaga (1726) y Pedro González Telmo (1741). En este libro se concretarían todas las solicitudes de composición antes vistas, en una fecha que probablemente sea 1776.¹⁷⁰

Así también al capellán Ignacio Gallardo, que actuaba como sochantre segundo debido a la avanzada edad del titular García Acosta, se le encarga en 1806:

“ponga en canto llano las antifonas y versiculos necesarios para la fiesta del Corazon de Jesus”.¹⁷¹

¹⁶⁸ A.C. 1758-1765; fol. 234v. Cabildo de 30 de Octubre de 1762.

¹⁶⁹ RABANAL (1947) pág. 152.

¹⁷⁰ Véase la sección II.3.2.1

¹⁷¹ A.C. 1805-1811; fol. 35v. Cabildo de 7 de Junio de 1806.

Finalmente hay que contar con el sochantre como participante de la Capilla de Música. Sólo hay una indicación que nos lo confirme, una misa de Blas Manzano en la que la partichela del tenor 1º lleva la indicación: “*Sº Sochantre*”.¹⁷² No es de extrañar, dados el corto número de cantores de la capilla y las necesidades vocales de algunas obras, y confirma lo que personalmente sospechábamos.

---o0o---

Los sochantres que trabajaron en Olivares en el periodo del magisterio de Valdivia sólo fueron dos: Miguel de Aponte y José García de Acosta. Junto a ellos nombraremos a sus suplentes.

C III.3.1 *Miguel Gerónimo de Aponte.*

Es el primero que aúna en su nombramiento ser capellán y sochantre. Tomó posesión de la capellanía primera el 29 de marzo de 1741, y en ella continuará ejerciendo sus funciones de sochantre hasta su muerte el dos de agosto de 1777.¹⁷³

Desde un momento indeterminado le ha ido sustituyendo el salmista Juan Delgado Ortiz, de un modo extraoficial. Esta situación se hará formal en 1759, cuando Juan Delgado asciende a Capellán con la obligación de hacer de sochantre suplente.¹⁷⁴

Aunque la Dra. Cárdenas dice que dejó de dar las clases de canto llano a los mozos

¹⁷² Missa a 3 (1788). La fecha indicada es la que figura en la portada: “*Cordova, año de 1788*”. En el interior de la hoja que hace de portada aparecen otras dos indicaciones: “*Se hizo para unos frailes q no sabian musica en sebilla*” y “*Se copio año de 1769 para Luzena*”. Un Bartolomé Manzano fue organista de la Colegial entre 1741 y 1746; con tal disparidad de fechas no estamos muy seguros de esta atribución.

¹⁷³ *Razón...* fol. 84v.

¹⁷⁴ A.C. 1758-1765; fol. 45r-v. Cabildo de 28 de Marzo de 1759.

de coro en 1752, resulta que en diciembre de los años 1759 y 1760 solicita que se le abone el salario por estas clases. El Cabildo acuerda en ambas ocasiones “*que se le libren los ciento y ochenta R^s q es costumbre darle en cada año*”.¹⁷⁵ Sin embargo en el último cabildo de 1763 presenta un escrito, que se discute a la semana siguiente, “*dimitiendo la leccion de Canto llano, sp^{te} que no se le den doze pesos anuales sin sugezion a apuntazion*”;¹⁷⁶ la apuntación se refiere a que se lleva cuenta de las lecciones que da, apuntándose para su pago a fin de año. Por lo visto pretende seguir cobrando el total de las clases del año, aunque no siempre dé su clase diaria. No se le admiten ni la dimisión ni las condiciones.

Sin embargo se le admite una situación de compromiso “*en atencion a el merito, y dilatado servicio (...) y a su abanzada edad y quebrantada salud*”: se le obliga a las clases, aunque se le aumenta la retribución por ellas a 180 reales anuales, y si no pudiera darlas tenía que buscar a su cargo alguien que pudiera darlas en su lugar.¹⁷⁷ La solución funciona, pues en los años 1765, 1766, 1767, 1768, y 1769 se le pagan los correspondientes 180 reales en el cabildo de “libranzas de oficios” de cada mes de diciembre.¹⁷⁸ Los achaques le llevarían en 1770 a volver a solicitar la citada “exención de apuntación”, que le vuelve a ser negada.¹⁷⁹

Se presenta un problema en 1772 que nos indica la mucha edad de Aponte. Las ausencias del sochantre son cubiertas por el arriba citado capellán Juan Delgado, “*solo que los otros Cappn^{es} no quieren asistir en la semana que toca al dho D Juan Delgado ser vestuario*”. Cada capellán se ocupa durante una semana de tener preparado los ornamentos del resto de los capellanes, ayudándoles también al vestirse. Semejante situación se soluciona pacíficamente, librando a Delgado de la obligación de vestuario y repartiendo los 50 reales que al año recibe por tales semanas entre los capellanes,

¹⁷⁵ A.C. 1758-1765; fol. 141v.

¹⁷⁶ A.C. 1758-1765; fol. 272v. Cabildo de 7 de Enero de 1764.

¹⁷⁷ A.C. 1758-1765; fol. 273r. Cabildo de 14 de Enero de 1764.

¹⁷⁸ A.C. 1765-1776; fols. 25v, 47v, 74v, 113r y 142r.

¹⁷⁹ A.C. 1765-1776; fol. 143v-144r. Cabildo de 6 de Enero de 1770.

mientras que la fábrica de la Colegial aporta otros tantos para recompensar el trabajo de suplencia de sochantría. Esto es una medida excepcional “*solamente atendiendo a lo mucho que ha trabajado el Sochantre, y al presente hallarse bastante impedido para ejercer su ministerio*”;¹⁸⁰ vemos que Aponte está realmente achacoso. Tanto que por fin se dispone de otra persona para que imparta las lecciones de canto llano: es el nuevo capellán José de León.¹⁸¹ Pero parece ser que las lecciones de éste capellán son también de polifonía, y ninguna de ellas con buenos resultados. Ante las quejas por las deficiencias de los mozos de coro, se acuerda que de las lecciones de canto llano se ocupe Juan Delgado, y de la polifonía el maestro de capilla.¹⁸²

En octubre de 1775 encontramos en las actas nuevas sobre Aponte: “*el Sochantre esta ya imposibilitado por su mucha edad para cumplir con su ministerio*”.¹⁸³ Según la *Razon de yndividuos...* Aponte muere el día 2 de agosto de 1777, pero las Actas capitulares no reflejan nada sobre su fallecimiento. Hasta dos semanas más tarde no sabemos de él, cuando se solicita cabildo extraordinario para convocar oposiciones para cubrir la sochantría vacante.¹⁸⁴

C III.3.2 *José García de Acosta*

Es el siguiente sochantre, que saldrá de unas oposiciones muy concurridas. Los edictos se publican el 28 de agosto, y tras los treinta días de plazo se presentan cuatro candidatos. Son José García de Acosta, salmista de la Colegial y sochantre de la parroquia; José de Luzena, “capellán de los Sextos” de la Colegial del Salvador de

¹⁸⁰ A.C. 1765-1776; Cabildos de 1 de Agosto (fol.228r) y 8 de Agosto (fol.229v) de 1772.

¹⁸¹ A.C. 1765-1776; fol. 271v. Cabildo de 3 de Abril de 1773.

¹⁸² A.C. 1765-1776; fol. 294v Cabildo extraordinario de 18 de Agosto de 1773.

¹⁸³ A.C. 1765-1776; fol.379v. Junta particular de 30 de Octubre de 1775.

¹⁸⁴ A.C. 1776-1780; fol. 52v. Cabildo de 16 de Agosto de 1777.

Sevilla; Juan Bautista de Mora, sochantre de la Parroquia de San Esteban de Sevilla; Ruperto Antonio Ladrón de Guevara y Zacarías de Ortega, ambos salmista de Olivares. Se nombran como jueces al organista Mayorga y al maestro de capilla Valdivia. Se realizan las pruebas durante el catorce de octubre, y el dictamen se publica el 24: todos han aprobado los ejercicios. El cabildo del 31 vota a quién presentar al Patrono; salen elegidos García de Acosta y José de Lucena.¹⁸⁵

Pero el Duque de Alba invalida las oposiciones: el primero es calificado de “teniente de cura” (lo cual no era exacto) y el segundo resulta que había sido fraile tercero franciscano, ambas cosas prohibidas por los Estatutos. Pero en una nueva convocatoria no hay más opositores. Finalmente el Duque accede por esta vez, y remite el título de sochantre a favor de José García de Acosta; éste toma posesión el 9 de febrero de 1778.¹⁸⁶

No vuelve a aparecer en las actas mas que formando parte de las oposiciones que se celebran para cubrir vacantes de salmistas y capellanes. Sólo en 1784 solicita un mes de licencia “*para informarse de cierto acomodo q se le proporcionava*”; teniendo en cuenta sus méritos se le concede, pero se convoca una reunión extraordinaria para tentarle con mejores condiciones si se queda.¹⁸⁷ Se celebra a los cinco días, y se acuerda finalmente subirle el salario a cien ducados anuales; con semejante ofrecimiento no duda en quedarse.¹⁸⁸ No hay más datos en que aparezca como protagonista. Sin embargo abundan las noticias sobre sus suplentes en la sochantría.

El primer suplente del que hay noticias es el salmista Juan Delgado Villegas, que ya en 1785 recibe el agasajo de una lata de tabaco de dos libras por suplir al sochantre en las Pascuas.¹⁸⁹ En 1791 se presenta, sin suerte, a las oposiciones a sochantre en El

¹⁸⁵ A.C. 1776-1780; fols. 53v, 58v, 60r, 61r y 63r.

¹⁸⁶ A.C. 1776-1780; fols. 66r-67r (carta del Duque), 67v-69v (explicaciones del Cabildo), 72v (no hay nuevos opositores), 77r (carta con el título) y 82r-v (toma de posesión).

¹⁸⁷ A.C. 1780-1789; fol.115v. Cabildo de 1 de Mayo de 1784.

¹⁸⁸ A.C. 1780-1789; fol.116r-v. Cabildo extraordinario de 6 de Mayo de 1784.

¹⁸⁹ A.C. 1785-1789; fol.161r. Cabildo de 31 de Diciembre de 1785.

Salvador de Sevilla.¹⁹⁰ Cinco años más tarde, siendo ya capellán tenor, vuelve a aspirar a esta plaza que estaba provisionalmente vacante al haberse ausentado su titular.¹⁹¹ El actual sochantre está ya “*muy viejo*” y el Cabildo no quiere perder un sujeto valioso, así que se le ofrecen mejores condiciones para que se quede como sochantre suplente. En esta situación permanece hasta que se despide en 1801. Se verá con más detalle a este personaje en la sección de “Capellanes”, en la cuarta capellanía.

No hay nuevo suplente en bastante tiempo; incluso convocando una oposición a sochantría segunda en 1803. Uno de los opositores, Ignacio Gallardo, acepta quedarse en la Colegial como cantor (salmista), pero resulta ser fraile franciscano en Carmona. Para que pueda entrar en el Coro tiene primero que secularizarse.¹⁹² Mientras tanto hay que ir a buscar alguien en Sevilla para que “sochantree” los oficios de Semana Santa de 1804.¹⁹³

Ignacio Gallardo va a seguir siendo el protagonista bastante tiempo. En octubre del citado año ya es denominado “sochantre segundo”. En 1805 una licencia de quince días se extiende a más de veinte; se justifica diciendo que había estado enfermo.¹⁹⁴ Gallardo sigue causando problemas enfrentándose al mismo sochantre primero. El Cabildo tiene que intervenir, repartiendo el trabajo entre ambos por semanas; por si acaso, se nombra también a Pedro Gómez y Fernández para que supla al sochantre García de Acosta “*para su comodidad*”.¹⁹⁵

En el mismo 1805 el mal comportamiento de Gallardo le lleva a enfrentarse al Cabildo, lo que le acarreará ser suspendido de sus funciones de sochantre segundo y de la asignación de cien ducados que ésta llevaba. Llega a pedir perdón, por escrito y ante

¹⁹⁰ A.C. 1789-1797; fol.63r. Cabildo de 26 de Marzo de 1791.

¹⁹¹ Gutiérrez (2000) pág. 448.

¹⁹² A.C. 1797-1805; fols. 225v-226r (15-XII-1803) y fol. 233r (17-II-1804).

¹⁹³ A.C. 1797-1805; fol.237r. Cabildo de 17 de Marzo de 1804.

¹⁹⁴ A.C. 1797-1805; fols. 283v (23-II), 284v (2-III), y fol.287v (30-Marzo).

¹⁹⁵ A.C. 1797-1805; fol.293r. Cabildo de 11 de Mayo de 1805.

el Cabildo, con lo que recobrará su cargo.¹⁹⁶

El sochantre José García de Acosta, por su avanzada edad, pide dejar de dar las clases de canto llano; se le encargará a Gallardo que ocupe de las clases.¹⁹⁷

No hay más problemas hasta 1808, en que hay que reprender a Gallardo por incumplir su labor en las clases de canto llano a los mozos de coro.¹⁹⁸

A partir de 1809 se llega al límite: en enero Gallardo se niega a “sochantrear” más de lo que tenía estipulado desde hacía cuatro, y en las clases de canto llano sigue habiendo problemas. Se nombra mientras tanto al salmista Pedro Gómez Fernández para que supla la sochantría. El Abad está cansado de problemas, y no quiere citar a más cabildos extraordinarios para este asunto; su opinión es que trabaje Gallardo como lo tiene estipulado.¹⁹⁹

Ante las faltas y escándalos en las clases de Canto Llano, en mayo se releva a Gallardo de darlas; el anciano sochantre estaba dispuesto, pero se le encarga a Pedro Gómez Fernández.²⁰⁰ Continúan los escándalos, insubordinaciones e irreverencias tanto en el Coro como en las clases. En Agosto Gallardo se ausenta sin licencia dos meses, y al volver entra “*con descaro*” al Coro para “sochantrear”. Esta hazaña la repite días más tarde, por lo que se le suspende de toda función de gobierno; queda de simple cantor, perdiendo también lo que recibía por ello, reduciéndose su sueldo a los doscientos originales con que entró. Por otra parte se confirma a Pedro Gómez Fernández como sochantre suplente.²⁰¹

¹⁹⁶ A.C. 1797-1805; fols. 294r-v (18-V), fol.295v-296r (20-V Extr.), fol.297r (1-VI) y fol.299r (9-VI Extr.)

¹⁹⁷ A.C. 1797-1805; fol.308r. Cabildo de 31 de Agosto de 1805.

¹⁹⁸ A.C. 1805-1811; fol.144v. Cabildo de 9 de Julio de 1808.

¹⁹⁹ A.C. 1805-1811; fol.165r-v (7-I), fol.166r-v (9-I Extr.) y fol.168r (21-I)

²⁰⁰ A.C. 1805-1811; fol.196v. Cabildo de 6 de Mayo de 1809.

²⁰¹ A.C. 1805-1811; fol.215r-v (5-VIII-1809) y fol.216r-217v (10-VIII-1809, Extr.)

Finalmente llega la noticia de que Ignacio Gallardo ha obtenido una plaza de cantor en la Colegial de Jerez; el Cabildo detiene gustosamente los pleitos siempre que se vaya pronto.²⁰² Queda Pedro Gómez Fernández como sochantre suplente.

José García de Acosta fallece el día 30 de Octubre de 1816 a las siete y media de la mañana. Otorgó testamento, dejando por heredera a su sobrina Bárbara de la Sierra.²⁰³

C III.3.3 *El Canto Llano en la Colegial.*

Una de las expresiones principales de la liturgia es el canto. En el rito romano, que es el que se sigue en una colegial, es el canto gregoriano el que ocupa la mayor parte de la vida litúrgica. En realidad es el núcleo de la música, mientras que la polifonía simplemente ha ido sustituyéndolo en las ocasiones más solemnes. Los Estatutos indican que la principal obligación del personal de la Colegial, que es la asistencia al Coro, se realice con canto llano:

*“Primeramente es mi voluntad que el Abad y Capitulares, y Capellanes y Ministros de esta Iglesia sean obligados a asistir personalmente por la mañana a Prima, Tercia, Sexta y Nona y Misa mayor, que llaman de Tercia en su lugar, conforme fuere la solemnidad del dia, cantando las dichas Horas y Misa a Canto llano todo el año, y por la tarde a Vísperas y Completas cantadas al mismo Canto, con mas o menos solemnidad, conforme la pidiere la celebracion del dia”.*²⁰⁴

Indicación general pero completísima: todo es canto llano. Vemos señaladas las

²⁰² A.C. 1805-1811; fol 228r. Cabildo de 20 de Septiembre de 1809.

²⁰³ *Razon...* fol. 84v.

²⁰⁴ *Estatutos...* Título VII, estatuto I; págs. 62-63

ocasiones principales: horas canónicas menores y Vísperas, y la misa mayor diaria o de tercia. Que es casi todo. Las indicaciones que hacen los estatutos sobre el uso de la polifonía, o “canto de órgano” parecen excepciones dentro de estas normas generales.

Hay otro estatuto regulador del canto llano, pero sólo se refiere a su solemnidad: “*Asimismo es mi voluntad que se canten Maitines solemnes a Canto llano los dias siguientes*”, y sigue una larga lista de fiestas de especial relevancia.²⁰⁵ El resto de los maitines se han de cantar “*en tono baxo decente*”.

Hay que señalar que a estas alturas el canto llano hace mucho que había perdido su característica de ser una música de “ritmo libre”, sin ataduras métricas. Desde los tiempos del nacimiento de la polifonía el hoy llamado “Gregoriano” va a ir dejando su ritmo determinado sólo por la acentuación del texto que se canta, convirtiéndose en una música de ritmo mensurado, en una sucesión de valores isométricos, concepto que se repite en todos los tratados de la época. Por ello, cuando el canto llano se convierte en soporte de la construcción contrapuntística (el *tenor*), se ve “contaminado” por el uso de la medida regular y el compás. En todos los tratados españoles de canto llano, desde el siglo XVI al XVIII, se señala como una práctica común el uso del compás,²⁰⁶ cosa inconcebible en el gregoriano, pero una necesidad en la polifonía.

En Olivares no son menos, y se dice en los Estatutos que:

“asi el sochantre sera vigilante en llevar el compas con el debido espacio como dicho es, levantandose las veces que fuere menester para encaminarle”.²⁰⁷

Restos del canto llano son los diez grandes libros de coro que se conservan en la

²⁰⁵ Véase completo en el Documento 8 del Apéndice I.

²⁰⁶ Celso Abad: “Los signos en el canto llano”, en: ABAD, MARTÍN, SAUCO, SERRANO (1980) págs. 167 a 260.

²⁰⁷ *Estatutos...* Título VII, estatuto I; pág. 63.

Colegial.²⁰⁸ Es lo que queda de los que debía haber para cubrir las necesidades de la liturgia diaria. Ocho de ellos son datables en los últimos años del siglo XVI y las dos primeras décadas del XVII. Siguieron en activo a lo largo del siglo XVIII y hasta el XIX, como muestra el estado de desgaste, remiendos, parches y reencuadernaciones. En el periodo que estudiamos hay noticias indirectas de estos libros. En un par de ocasiones se mandan arreglar los libros: en 1791 y en 1793.²⁰⁹ El fruto de estos arreglos se comprueba en las guardas de uno de los libros, en que se emplea para la nueva encuadernación un pergamino que pone “*Baptismos Empiesa Año 1766*”, con marcas de dobleces que prueban que fueron las tapas de un libro. Otra señal de estos arreglos es que en casi todos los libros las hojas están recortadas, mutilando en algunos casos la caja de escritura y la numeración original de los folios.

Otros dos libros son datables den la época de Valdivia por sus características codicológicas y artísticas: letras capitales decoradas con rocalla y encuadernación común con los otros libros más antiguos. Uno de ellos pudiera ser el que se cita en las Actas en 1776:

“se dio comision al S^r Valdivia para que todos los oficios que faltan en el Choro los mande poner en canto llano en un libro de marquilla y que sean con la decencia posible, y su costo lo satisfaga el S^r Mayordomo communal”.²¹⁰

La denominación “marquilla” corresponde a un tamaño de papel, de tamaño medio entre el de marca y el de marca mayor, que suele tener 36'5 por 53 cm. Este es el tamaño aproximado de todos los libros de coro. La única objeción es que estos libros están hechos en pergamino; aunque puede ser que se refiera al tamaño, no al material. De este libro ya

²⁰⁸ Estos libros fueron el objetivo de nuestro trabajo de investigación dentro de los cursos de Tercer Ciclo: *Libros de Coro de la Capilla Condal de Olivares*, dirigido por la Dra. M^a José del Castillo, en esta Facultad en 1992 (inédito). Todos estos datos provienen de allí.

²⁰⁹ A.C. 1789-1797; fol. 55v-56r (12-II-1791) y fol. 162v (5-X-1793).

²¹⁰ A.C. 1776-1780; fol. 31r. Cabildo de 14 de Diciembre de 1776.

hemos comentado su contenido más arriba.²¹¹

El otro libro no tiene datación concreta, pero su encuadernación es la misma que la de los demás. Esta realizado sobre papel, soporte escritorio bastante inusual para esta clase de libros.

Estos libros llegaron a estar en uso hasta muy avanzado el siglo XIX, ya extinguida la Colegial. En las guardas de uno de ellos, la sección del Antifonario correspondiente a las Horas menores, aparecen una serie de “grafitti”: “*Delgado Toribio 1834*”, “*Jose M^a Lopez pertiguero 1874*” (pertiguero no es apellido, sino su profesión en la iglesia), “*siendo cura propio D Ysaías Alvarez de la Barrera*” (tomó posesión 1868), “*Sochantre Manuel Bohorquez*”. En otro libro, una sección del Gradual (el citado realizado en papel), tenemos: “*José M^a Lopez Mendez pertiguero año 1878*”, y “*Manuel Bohorquez sochantre 1894*”. Tal vez en esta época no habría ya polifonía en Olivares, pero el Canto Llano seguía sonando entre sus muros.

²¹¹ Libro con la festividad de la Inmaculada. Véase en pág. 51

III.4 CAPELLANES

*“Ha de haber en esta Iglesia doce Capellanes del número, de los cuales se han de proveer los ocho de ellos que sepan cantar bien su parte de Canto de Organo, y las mejores voces que se hallaren; que los dos sean Contrabaxos, y los dos Tenores, y los dos Contra-altos, y los dos Tiples, o de otras voces las mejores que se pudieren hallar, y las demas Capellanías ha de ser nombrando el Patrón a las personas que quisiere; que los unos y los otros han de ser Sacerdotes o de edad para poderlo ser, como se ha dicho de los demas Capitulares de esta Iglesia, procurando en cuanto se pudiere que sepan bien cantar, de buena vida y fama, y que no hayan sido Religiosos profesos.”*²¹²

Estos ocho capellanes “músicos” tienen las mismas obligaciones de asistencia al Coro que los demás capellanes. Pero su función principal la tienen en la Capilla de Música, para lo cual tienen que subir a la tribuna en los momentos necesarios. Y a veces se “olvidaban” de bajar al coro; tal comportamiento debía ser frecuente, como se desprende del día en que

“haviendose advertido que los Capp^{es} musicos luego que cantan las Lamentaciones no bajan al Coro a cantar, como es de su obligacion, convendria remediar este abuso, y advertirles el cumplim^{to} de esta oblig^{on}:

²¹² Estatutos... Título IV, estatuto XVIII; pág. 42.

*en cuja virtud se acordo, que por el pres^{te} Secretario se les prevenga bajen al Coro a cantar, no manteniendose arriba mas tiempo del que ocupen en su ministerio, entendiendose esta resolucion igualm^{te} para la noche de Navidad, y demas que ocurran en el año”.*²¹³

Aunque los estatutos contemplan existencia de doce Capellanías, desde la misma creación de la Colegial sólo se llegaron a proveer ocho. La *Razon de los Yndividuos...* nos indica que la formalización de las rentas y beneficios que alimentan la hacienda de la Colegial no se realizó hasta tres años después de la fundación.²¹⁴ Con el tiempo las rentas no dieron para más, o no se preocuparon las autoridades por el asunto; mientras el culto y la música estuviesen servidos no había necesidad de mayores gastos.

En la práctica, durante el periodo de Valdivia sólo llegaron a estar provistas tres capellanías de música de una manera continuada. Son las que aparecen en la *Razon de los Yndividuos...* con los números 2, 5 y 8, todas calificadas como “de música”. Además hay que contar aquí la cuarta capellanía, que es un caso especial que se verá en su lugar.

Las tres capellanías restantes son calificadas como “de altar” o “de altar y coro”, y son las que llevan los números 3, 6 y 7. Este “coro” es, como hemos visto al principio, la oración comunitaria de los Oficios, en canto llano. De algunos de estos capellanes consta en las Actas Capitulares que ayudaban en la Capilla de música, para reforzarla en momentos de escasez de voces, ausencias o enfermedades de los cantores.

A continuación citamos las noticias de los individuos que ocuparon estos cargos en el periodo del magisterio de Valdivia.

²¹³ A.C. 1789-1797; fol. 18r-v. Cabildo de 20 de Marzo de 1790.

²¹⁴ *Razón...* fol 1r.

C III.4.1 *Capellanías de Música*

- Primera Capellanía

Sólo el quinto ocupante de esta capellanía, José de Ortega en el siglo XVII, lleva la indicación de “músico” . De él ya hemos dicho que fue sochantre, con sueldo se capellán, antes de ascender a esta capellanía y dejar la sochantría. Le suceden tres capellanes más sin indicaciones musicales. A continuación llegan los Sochantres con categoría de capellán, que fueron Miguel de Aponte y José García de Acosta, ya estudiados. Con este último personaje termina la lista.

- Segunda Capellanía

De los seis primeros capellanes que ocuparon esta plaza no se indica en *Razon de los Yndividuos* si fueron músicos o no. A continuación vienen dos con la indicación única de “músico”: Francisco de Quesada (1703-1705) y Benito Muñoz (1705-1713). A partir de Juan Eusebio de Castro (1713-1742) se indica que son contraltos. Con el siguiente se entra en el periodo del magisterio de Valdivia.

Aquí tenemos a **Francisco Mayes**, que obtuvo en encomienda la capellanía en 1743 y tomó posesión definitiva en 1746.²¹⁵ Es uno de los capellanes que más largo tiempo trabajó en Olivares y el que menos dió que hablar. Como veremos más adelante (capítulo IV), se ofrece en 1759 a abastecer de obras a la Capilla,²¹⁶ pues el Maestro Antonio González estaba muy enfermo, a tres meses de morir. Tras esto no se vuelve a tener noticia hasta 24 años después, en que debido a su edad avanzada y achaques

“suplica que en la tarde que huviese Visperas Solemnes y despues de Completas Salve, se le dispense el bajar a estas por serle mui graboso el

²¹⁵ *Razon...* fol. 89v.

²¹⁶ A.C. 1758-1765; fol 55v. Cabildo de 26 de Mayo de 1759.

bolver a subir a la Salve, y atendiendo a sus muchos años, se le concedio”.²¹⁷

Ya hemos comentado que las escaleras de la tribuna son muy estrechas y empinadas. En 1781 busca un ascenso, que por otra parte no llegará:

“se leyo otro memorial de D Fran^{co} Mayes Cappⁿ Musico de esta Iglesia, en que hace presente esta sirviendo en dha Capp^{na} por espacio de treinta y nuebe años con el esmero que al Cav^{do} consta, y franqueandole esta antiguedad algun merito: suplica al Cav^{do} que si lo tiene por convt^e interponga su influxo, con el Exm^o Sr Patrono, a fin de que en la primera vacte. de Prebenda, que se verifique, nombre al supl^{te}: a lo que ser acuerdo se tenga presente para quando haia vacante”.²¹⁸

Las restantes noticias son todas de su lento declinar. En noviembre de 1783

“suplicaua se le concediese patitur abierto en atencion a sus manifestos achaques y enfermedad; a lo q acuerdo el Cavdo huse de sus Recles interin q se congrega la Comunidad para deliberar sobre el dho patitur”.²¹⁹

Ruego que se repite dos semanas más tarde, concediéndosele dos meses, de los que a penas pudo gozar una semana: falleció el cinco de diciembre.²²⁰

El nuevo capellán **José Montilla** tardará bastante en llegar. Al día siguiente de la defunción se convoca cabildo para dar la noticia y convocar oposiciones. Pero terminado el plazo de dos meses no se ha presentado ningún opositor.²²¹ Y pasa otro mes hasta que

²¹⁷ A.C. 1765-1776; fol.383r. Cabildo de 31 de Diciembre de 1775.

²¹⁸ A.C. 1780-1789; fol. 43r. Cabildo de 16 de Septiembre de 1781.

²¹⁹ A.C. 1780-1789; fol. 96r. Cabildo de 15 de Noviembre de 1783.

²²⁰ A.C. 1780-1789; fol. 97r-v. 28-XI-1783: concesión. También: *Razon...* fol. 89v.

²²¹ A.C. 1780-1789; fol. 109v. Cabildo de 14 de Febrero de 1784.

lleguen noticias de un aspirante desde Plasencia, que pide se aumente la renta de la plaza para venir a opositar; naturalmente, esto no se concede.²²²

Parece ser que se presenta un aspirante y que Valdivia no está de acuerdo con él. En Abril de 1784 se trata en el cabildo:

*“se acordo haga dho S^r Baldivia diligencia de si permanece, o no, en el animo de admitir, o no admitir D Pablo Varea, a la Capellania de voz de Contralto, a que dho se opuso, para q actuado este Cav^{do} de su resolucion, determine lo q halle p mas combeniente”.*²²³

Posteriormente veremos que se examinaría solo, en espera de que se presentasen más. No es una novedad, solía ocurrir. Mientras tanto hay nuevas noticias de Plasencia: el opositor

*“vendria a la oposicion de la Cappn^{ia} de contralto vacante en esta Igl^a siempre q se le diese alguna ayuda de costa p ser de ocho jornadas su viaje, en cuya atencion acordo el Cav^{do} librar veinte pesos para el expresado fin”*²²⁴

Por fin se celebran las oposiciones. El informe se expone en reunión extraordinaria a mediados de Julio. Al margen del acta se indica

*“Los tres opositores mencionados en este acuerdo, se presentaron a haser su oposicion, despues de cumplidos los edictos, y haver serca de ocho meses, esta vacante, la Cappnia. de Musica de voz de Contralto”.*²²⁵

²²² A.C. 1780-1789; fol.111v (6-Marzo-1784) y fol.113v (3-Abril-1784).

²²³ A.C. 1780-1789; fol. 115r. Cabildo de 24 de Abril de 1784.

²²⁴ A.C. 1780-1789; fol. 116r-v. Cabildo de 6 de Mayo de 1784.

²²⁵ A.C. 1780-1789; fol. 122r-v. Cabildo extraordinario de 12 de Julio de 1784.

El citado Barea se había acomodado en Marchena mientras esperaba. Los otros dos opositores fueron Manuel Clemente de Ortega, salmista de la Colegial, y José Montilla “*natural de la Ciudad de Cordova, y recidente en la de Plasencia, con acomodo en la Catedral de dha*”. Ortega no tiene condiciones de contralto y es rechazado; por tanto se presenta al Patrono sólo a Montilla, explicando la cuestión. El título llega el catorce de Agosto.²²⁶ Montilla no dura mucho en Olivares. En Diciembre del mismo año obtiene una licencia para ir a Granada a opositar en la Catedral.²²⁷ Después de solicitar una prórroga, en Septiembre llega una carta al Cabildo

“en q se despide, y da quenta de la posesion tomada en la Catedral de Granada de la media racion afecta a musica, y certificacion del Sr Secr^{to} Cap^r de dha Iga. por la q acredita haver tomado su posesion en el dia tres del cor^{te}”.²²⁸

Este es el desestimiento formal y la noticia llegó bastante antes, como se prueba en que el día diez ya se manda convocar nuevas oposiciones.

Si las anteriores tardaron mucho, las presentes mucho más, pues cuando se llega a estar un año sin aspirantes. El Cabildo elige un camino más corto: proponer al Patrono que se ascienda a un salmista que actúa de “supernumerario” en la Capilla. Este es Manuel Clemente de Ortega, “*sugeto venemerito, e inclinado al Estado Ecc^{co} y con la qualidad de haver servido en esta Ig^a hace mas de doze años*”.²²⁹ Extrañamente Ortega es nombrado capellán pero no de música, sino “de altar”, con lo que la voz de contralto sigue vacante; Valdivia se ve precisado a contratar un cantor para las fiestas de Semana Santa, Corpus Christi y Virgen de las Nieves. Casi dos años después hay noticias en Septiembre de 1787. Se presenta Pedro Clavijo, y hace sus pruebas pasándolas con éxito;

²²⁶ A.C. 1780-1789; fol. 128v. Cabildo de 14 de Agosto de 1784.

²²⁷ A.C. 1780-1789; fol. 140r. Cabildo de 31 de Diciembre de 1784.

²²⁸ A.C. 1780-1789; fol. 154v. Cabildo de 17 de Septiembre de 1785.

²²⁹ A.C. 1780-1789; fol. 182r-v. Cabildo de 16 de Diciembre de 1786.

incluso se le señala una renta provisional hasta que se le presente ante el Duque de Alba.²³⁰ Pero no vuelve a aparecer más en las actas.

Finalmente aparece **Félix Horcas y Copado**, natural de Córdoba, expresando su deseo de comparecer a las oposiciones. La noticia llega a fines de Noviembre,²³¹ y las pruebas son a mediados de Diciembre. Pero también es único opositor, con lo que no se cumplen las normas estatutarias de presentar al Patrono dos candidatos. En cabildo extraordinario se decide

“por aora, se acordo el Cav^{do} q por la necesidad q padece esta Ig^a de ministros musicos, se admita al mencionado D Felix señalando seis R^{rs} Vⁿ cada dia, hasta q por el Cav^{do} otra cosa se determine”.²³²

La solución pasa por solicitar una vez más la comprensión del Duque de Alba, para lo cual se adjunta un informe de Antonio Ripa, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, por el que *“consta ser Capaz D Felix de Horcas y Copado, vez^o y natural de la ciudad de Cordova, p^a la Capp^a vacante de Contralto”*.²³³ La solicitud cursa con éxito, y el nombramiento llega en Febrero de 1788.²³⁴ Pero Horcas debe ser muy joven; no está ordenado, y la plaza la recibe en encomienda. No llega a ordenarse hasta 1790, y aún entonces hay que recordarle que debe tomar posesión efectiva de su plaza.²³⁵ Por fin toma posesión en 1791.²³⁶

Va a durar poco como músico, aunque llegue a estar más de treinta años en la Colegial. En 1794, por circunstancias no explicadas, pierde la voz

²³⁰ A.C. 1780-1789; fol. 202v. Cabildo de 29 de Septiembre de 1787.

²³¹ A.C. 1780-1789; fol. 105v. Cabildo de 24 de Noviembre de 1787.

²³² A.C. 1780-1789; fol. 207v. Cabildo Extraordinario de 17 de Diciembre de 1787.

²³³ A.C. 1780-1789; fol.210r-v. Cabildo de 12 de Enero de 1788.

²³⁴ A.C. 1780-1789; fol. 212r-v. Cabildo de 2 de Febrero de 1788.

²³⁵ A.C. 1789-1797; fol.19r, 3-IV-1790 (primera amonestación) fol.41r-v 13-XI-1790 (segunda amonestación).

²³⁶ A.C. 1789-1797; fol. 61v-62r. Cabildo extraordinario de 22 de Marzo de 1791.

*“Y teniendo muy pres^{te} este Rm^o Cav^{do} los Estatutos y Leyes de esta Ygl^a y necesidad q. tiene de cubrir la falta de contraalto, a causa de haver perdido la voz D Felis de Orcas, su actual Cappⁿ: tuvo a vien acordar se haga pres^{te} a su Ex^a dha urgencia y q allandose el dho D Fran^{co} Gonz^{az} en la actual disposicion de poder suplir la falta del dho Cappⁿ Orcas, como en efecto lo esta actualm^{te} aciendo con dho Cappⁿ se digne su bondad nombrarle dha Capp^a vacante, para q de este modo quede cubierta la falta de voz de dho Cappⁿ Orcas; asistiendo ygualmente al choro y mas actos propios de los Capp^{es}”.*²³⁷

Francisco González será nombrado capellán, pero de otra capellanía, pues no se puede desposeer a Horcas.²³⁸ Éste quedará como capellán para el “turno de altar”, recurriéndose a él para suplir a los capellanes de música que deban cantar. Félix de Horcas y Copado murió el día 14 de Septiembre de 1823 a las 11 de la noche.²³⁹

Finalmente, fuera del periodo que estudiamos, cierra la lista José María Delgado (1826-?).

- Cuarta Capellanía

La cuarta capellanía estuvo servida por músicos contraltos desde la fundación de la Colegial. Hay pocos individuos aquí, pues la capellanía suprimió en 1718 por los problemas económicos que arrastraba la Colegial.

En el año de 1791 **Antonio Delgado Villegas**, salmista que ya ayudaba en el “coro alto”, solicita una renta para poder ordenarse. Como no es posible en la situación de salmista, se decide su “ascenso” a capellán sin convocar oposiciones. Por eso se escribe

²³⁷ A.C. 1789-1797; fol.203r-v. Cabildo extraordinario de 10 de Septiembre de 1794.

²³⁸ Sobre Francisco González, véase el apartado III.4.2 en este mismo capítulo.

²³⁹ *Razon...* fol. 89v.

al Patrono

“para q la Cappn^{ia} que ha muchos años esta vacante se le confiera al suplicante mediante tener al presente la Igl^a facultades para la manutencion de la espresada Cappn^{ia} y ser habil el suplicante para obtenerla, pero que sea con la qualidad de asistir tanto al Coro de canto llano como al de musica segun esijan las circunstancias y sea compatible”.²⁴⁰

El Duque de Alba aprueba la proposición, y Antonio Delgado toma posesión el 13 de Septiembre del dicho año de 1791, recordándosele su obligación:

“con la qualidad como asi lo espresa el titulo o nombram^{to} de cantar no solo en el coro de canto llano sino tambien en el de musica segun lo exijan las circunstancias, y sea compatible”.²⁴¹

No consta qué voz tiene, pero gracias a la *Razon de Yndividuos...* sabemos que era tenor “*bagete*”.²⁴² En 1796 se le nombra suplente del sochantre, con un aumento de 100 ducados al año y liberándolo de las obligaciones del Altar, pero se le recuerda que “*quando le permita la ocasion servir en el Coro de la Musica como lo ha practicado asta aqui*”.²⁴³ En 1801 desaparece de su puesto, pues había conseguido una plaza de sochantre en Moguer. El Cabildo le llegó a requerir judicialmente para que hiciera desistimiento oficial de su plaza.²⁴⁴

El siguiente capellán, **Manuel Antonio Bleñi**, no llegó a ocupar su plaza, pues nunca llegó a entrar en Olivares. También se le requiere judicialmente, y en 21 de Abril

²⁴⁰ A.C. 1789-1797; fol. 82r. Cabildo de 9 de Julio de 1791.

²⁴¹ A.C. 1789-1797; fol. 89v-90r. Cabildo Extraordinario de 13 de Septiembre de 1791.

²⁴² *Razon...* fol. 99v.

²⁴³ A.C. 1789-1797; fol. 272v. Cabildo de 4 de Junio de 1796.

²⁴⁴ A.C. 1789-1797; fol. 123v (17-X-1801) y fol. 151v (24-VII-1802).

de 1804 se declara la plaza vacante.²⁴⁵

El último capellán de esta Capellanía es **José Muñoz Moreno**, que había sido salmista y sacristán menor de la Colegial. Toma posesión el 11 de Junio de 1804, y asciende a Racionero en 27 de Enero de 1820. No consta si cantó en la Capilla, o sólo en el Coro.²⁴⁶

- Quinta Capellanía

De los seis primeros capellanes no se indica nada en la *Razon de Yndividuos...* Del séptimo, Melchor Teruel, sólo dice “músico”. A continuación de éste pone: “*siguen todos músicos tenores*”. Tenores son antes del periodo del magisterio de Valdivia José Gázquez (1727-1730), “*con obligación de tocar el órgano, violín y otros instrumentos*”;²⁴⁷ Francisco Núñez (1731-1732),²⁴⁸ Juan Isidoro de Acosta (1732-1735) y Blas Manzano (1735-1748).

Los seis siguientes son contemporáneos de Valdivia.

Miguel de Castro obtuvo en encomienda la capellanía en diciembre de 1749, pero entró como contralto. En la *Razon de Yndividuos* aparece tachado el término “tenor” y corregido. Tomó la posesión efectiva el 27 de mayo de 1752.²⁴⁹ Estando vacante el magisterio de capilla, Castro se ofrece a regir la Capilla y abastecerla de obras para las fiestas de Navidad.²⁵⁰ El trabajo debió ser satisfactorio

“*asi mismo dijo el S^r D Joseph Hern^z Araujo, como Mig^l de Castro avia*

²⁴⁵ *Razón...* fol. 100r.

²⁴⁶ *Razón...* fols. 100v y 147r.

²⁴⁷ *Razón...* fol. 104v. Cárdenas (1981; pág. 112) indica que se despidió al casarse.

²⁴⁸ Se despide para ir a la Capilla Real de Granada. (*Razón ...* fol. 104v)

²⁴⁹ *Razon...* fol. 104v.

²⁵⁰ A.C. 1758-1765; fol.89v. Cabildo de 22 de Diciembre de 1759.

pasado a recoger los 120.R^s V^m que en el Cav^{do} anterior se le avian señalado porque la noche buena, dias de Pasquas, y los demas festivos que vienen, provea de papeles, y gobierne la Capilla de musica".²⁵¹

Castro se despide de la Capilla en 1765, al "*haverse colocado en la Ig^{la} Cathedral de Malaga*" como Maestro de Seises.²⁵²

Para cubrir la plaza se convocan oposiciones para mediados de mayo, convocatoria que hay que repetir a finales de junio.²⁵³ Se presentan dos opositores: José Galea, de Sevilla, y Pedro Bautista del Villar, de Morón. Las pruebas se realizan el 28 de agosto, y se deja abierta la oposición por si se presenta algún otro aspirante.²⁵⁴ Ambos son juzgados aptos, y se presentan al Duque de Alba para que elija, según el procedimiento habitual. El nombramiento recae en **Pedro Bautista del Villar**. La notificación llega en febrero de 1766, y el interesado toma posesión en encomienda a la semana siguiente.²⁵⁵ A finales del año siguiente se retira a Jerez de la Frontera, presentando su dimisión en enero de 1768.²⁵⁶

Nuevas oposiciones. Se convocan en enero y se realizan el 23 de febrero.²⁵⁷ Puede ser que no se habían presentado muchos aspirantes o tal vez no tendrían nivel suficiente, pues a los seis días el Cabildo acuerda "*continue el termino de la oposizion, y que se escrivan diversas cartas a distintos Maestros de Capilla, para ver si concurre algun otro opositor*".²⁵⁸

Hasta julio hay que esperar para tener resultados. Se presentan José Galea, Antonio

²⁵¹ A.C. 1758-1765; fol. 91r. Cabildo de 29 de Diciembre de 1759.

²⁵² A.C. 1765-1776; fol.5r. Cabildo de 30 de Marzo de 1765. *Razon...* fol. 104v.

²⁵³ A.C. 1765-1776; fol.6r, 6-IV 1^a convocatoria; fol.13v, 20-VII 2^a convocatoria.

²⁵⁴ A.C. 1765-1776; fol.16v (26-Agosto) y fol.17r (27-Agosto, Extraordinario).

²⁵⁵ A.C. 1765-1776; fol. 28r (1-II), fol.29r (11-II, Extr).

²⁵⁶ A.C. 1765-1776; fol. 77r. Cabildo de 16 de Enero de 1768.

²⁵⁷ A.C. 1765-1776; fol. 78v (18-I), fol. 79r (13-II)

²⁵⁸ A.C. 1765-1776; fol. 81v. Cabildo extraordinario de 29 de Febrero de 1768.

Núñez, Diego Moreno, Manuel Mas, Miguel Cedillos y Juan de Escobar. Se presentan al Duque a Juan de Escobar y José Galea. Es elegido Escobar, que tomará posesión el 17 de agosto de 1768.²⁵⁹ Las siguientes noticias de Escobar son de febrero de 1770, en que escribe desde Sevilla indicando que está enfermo; a finales de marzo se le exige que “*venga a residir*”.²⁶⁰ No hay más noticias en la Actas. Parece ser que fallecería en este mismo año, como indica la “*Razon de Yndividuos*”.²⁶¹

Durante la ausencia de Escobar se trae a **Miguel Gascón**, seglar, para que supla en la Semana Santa, pero se quedará interinamente, cobrando de la renta de la capellanía del ausente Escobar. También se encargará Gascón de dar las clases de Canto de Órgano que correspondía dar a Escobar. En este puesto seguirá dos años más, aunque llegue quien ocupe la plaza por oposición. En el mismo Cabildo en que se discute al sucesor de Escobar se aprueba que “*pareciendo sea regular y del honor del Cav^{do} (...) solo por el respeto del servicio que ha hecho a la comunidad*”²⁶² se mantenga a Gascón en su puesto hasta que el opositor tome posesión efectiva. En octubre se le concede una licencia para ausentarse “*para hacer algunas diligencias para su ascensos*”, que culminará al mes siguiente en que presenta desistimiento de la plaza.²⁶³

La llegada del siguiente capellán, **José de León**, no ocurre por los cauces habituales. En esta caso primero vino el aspirante y luego se convocaron las oposiciones.²⁶⁴ Pero resultó ser el único que se presentó. Las pruebas se celebran los primeros días de octubre de 1772,²⁶⁵ y las pasa con éxito, pero se plantea el mismo problema que en otras ocasiones: es necesario, según los Estatutos, presentar dos opositores aprobados al Patrono para que éste ejerza su derecho de elección.

²⁵⁹ A.C. 1765-1776; fol.97v. (resultados), fol.99v (título), fol.101v-102r (posesión)

²⁶⁰ A.C. 1765-1776; fol.148v (16-II), fol.151r (31-III)

²⁶¹ *Razón...* fol. 105r.

²⁶² A.C. 1765-1776; fol. 238r. Cabildo Extraordinario de 6 de Octubre de 1772.

²⁶³ A.C. 1765-1776; fol. 243v (licencia); fol. 250v (desistimiento).

²⁶⁴ 8-Agosto-1772

²⁶⁵ A.C. 1765-1776; fol.229v (convocatoria); fol.235v, 26-IX-1772 (anuncio examen).

El seis de octubre se discute sobre si publicar nuevos edictos de convocatoria o no. Con tres votos en contra se decide no convocar nada más e informar al Patrono, solicitándole el nombramiento para José de León.²⁶⁶ Mientras tanto sigue el anteriormente citado Gascón en su puesto de suplencia. El Patrono responde mandando publicar nuevos edictos. Y así se hace, pero una vez cumplidos los plazos no se ha presentado nadie más. Mientras tanto Gascón se ha retirado, con lo que se decide contratar como interino al aspirante León, “*en tanto se espera la resolución del Sr Patrono*”.²⁶⁷ Por fin en marzo de 1773 llegan noticias del Duque de Alba, que expide el título de la capellanía; José de León toma posesión el primero de abril de esta año, pero sólo en encomienda por no estar ordenado. La posesión definitiva será en junio del año siguiente.²⁶⁸ El primer trabajo del nuevo capellán será encargarse de las clases de Canto Llano. Después de esto no hay más noticias hasta octubre de 1806, en que asciende a Racionero. Falleció el 15 de noviembre de 1819.²⁶⁹

El mismo día del ascenso de José de León se acuerda poner edictos para cubrir la capellanía que deja vacante. Las oposiciones son el 22 de noviembre de 1806, y se repite otra vez la situación de un único aspirante. En esta caso será **Pedro de Campos**, natural de Sanlúcar la Mayor, quien se presente. Sin embargo no se plantea mucho problema, pues

“vistos los informes del Sr Maestro de Capilla, no tubo a bien el Cavildo hacer la votada para su eleccion y propuesta a la Exc^{ma} S^{ra} Patrona, a causa de su insuficiencia en la musica: y si atendiendo al merito de su voz, acordaron los Sr^{es} por mayor numero de votos admitir en clase de ministro, dandole debituado todos los dias quatro r^{rs} y medio, con la obligacion de cantar en la musica y coro baxo”.²⁷⁰

²⁶⁶ A.C. 1765-1776; fol. 237r-238r. Cabildo Extraordinario de 6 de Octubre de 1772.

²⁶⁷ A.C. 1765-1776; fol. 245v (respuesta); fol. 250v (nueva carta al Patrono).

²⁶⁸ A.C. fol. 269v, 13-III; fol. 270r, 20-III-1773. Definitiva: fol. 338v-339r, 25-VI-1774.

²⁶⁹ A.C. 1805-1811; fol. 57v-58v, 17-X-1806 (ascenso). *Razon...* 59v.

²⁷⁰ A.C. 1805-1811; fol. 68r-69r. Cabildo de 6 de Diciembre de 1806.

Los documentos sucesivos se referirán a él con el título de “cantor”. En agosto del año siguiente solicita la plaza de capellán, cosa que se tratará en Cabildo Extraordinario y se le denegará.²⁷¹ Pero en cambio se le acepta un aumento de renta en octubre, equiparándose al resto de los ministros de la Iglesia.²⁷²

Una de las pocas noticias que sobre la Guerra contra Napoleón aparecen en las actas nos informa que Pedro de Campos fue llamado para alistarse en 1809, junto a dos salmistas. El Cabildo hace una súplica a la Patrona, la Duquesa de Alba a la sazón en Sevilla, para que intervenga cerca de la Junta Central de Gobierno, entonces también en Sevilla, consiguiendo librar sólo a Pedro de Campos, a cambio de alistar a su hermano.²⁷³ Al año siguiente conseguirá ascender a Capellán; el Cabildo propone su nombramiento a la Patrona, teniendo en cuenta su aprovechamiento, aunque con algunas opiniones en contra porque se realiza sin haberse convocado oposiciones.²⁷⁴ No hay más noticias, hasta que desiste de su plaza en 1826.²⁷⁵

El último individuo que ocupó esta capellanía es Alonso Sánchez, ejerciendo de 1827 a 1835, en que falleció. Había sido antes mozo de coro y salmista en la Colegial.²⁷⁶

- Octava Capellanía

Desde el principio la octava capellanía está dedicada a “músicos”, sin indicación de voz. Sólo de los dos últimos se indica que son tenores. Desde la fundación de la Colegial se suceden en este puesto los cantores Benito Navarro (1713-1737), Juan José Felipe Bejarano²⁷⁷ (1737-1743), José Rodríguez (1743-1747), Francisco Rodríguez

²⁷¹ A.C. 1805-1811; fol. 101v (solicitud); fol.105v-106r (denegación)

²⁷² A.C. 1805-1811; fol. 114r-v. Cabildo de 31 de Octubre de 1807.

²⁷³ A.C. 1805-1811; fol. 164r-v (5-I-1809: alistamiento); fol. 168r-v (21-I: liberación)

²⁷⁴ A.C. 1805-1811; fol. 181r-182r (9-II-1809: propuesta); fol. 187r-v (18-III: nombramiento); fol. 189v (8-IV: toma de posesión).

²⁷⁵ *Razon...* fol. 105r-v.

²⁷⁶ *Razon...* fol. 105v.

²⁷⁷ Llegó a ser Racionero, falleciendo en 1785. *Razón...* fol. 59v.

(1747-) y Bartolomé Polo²⁷⁸ (1755-1759).

Alonso Durán, natural de Arcos,²⁷⁹ llega en unas oposiciones muy normales, sin ningún incidente. Convocadas el mismo día de la notificación de la marcha de Bartolomé Polo, se celebran en los días cinco y seis de octubre de 1759. Aprueban Durán y José Guzmán y Reina,

“y se acordo que se le escriba al Ex^{mo} S^r Patrono para que mande despachar en nombram^{to} al que guste de los dos”.²⁸⁰

Como podemos esperar, el Duque de Alba elige a Durán, expidiendo el título correspondiente. Pero no puede tomar completa posesión,

“acordo el Cavildo se le confiera en encomienda por no tener ordenes algunas ni edad sufisiente para ellas, asta tanto q la cumpla y ordenandose se le ara la colasion por el S^r Ordinario, y tomara la posesion segun costumbre”.²⁸¹

Tardará bastante en ordenarse, tanto que se le ha de llamar la atención en tres ocasiones, solicitándole incluso que presentara una fe de bautismo para saber su edad. En la última ocasión se le da un ultimátum: *“q dentro de los dos meses se ordenase de orden sacro y q de lo contrario se practicaran las dilijencias Judisiales q previenen Nr^{os} estatutos”*.²⁸² Por fin en junio de 1762 presenta el certificado de estar ordenado de Subdiácono;²⁸³ aún así hay que esperar otros dos años hasta que con la ordenación de

²⁷⁸ *“Se desistio (...) p^r haver pasado a Capⁿ de los Seis en el Salvador de Sevilla”*. Razon... fol. 120r.

²⁷⁹ Razon... fol. 120v.

²⁸⁰ A.C. 1758-1765; fol. 64v. Cabildo Extraordinario de 8 de Octubre de 1759.

²⁸¹ A.C. 1758-1765; fol. 93v. Cabildo de 5 de Enero de 1760.

²⁸² A.C. 1758-1765; fol. 150r (14-III-1761: primera); fol. 155r (11-IV -1761: segunda); fol. 210r <190> (6-III-1762: tercera).

²⁸³ A.C. 1758-1765; fol. 221v<201> Cabildo de 26 de Junio de 1762.

Mayores puede tomar posesión efectiva de su plaza. Esto ocurrirá en 18 de febrero en reunión extraordinaria:

*“Dixo el S^r Pres^{te} se combocaba el Cav^{do} para dar a D Alonso Duran posesion de la Capp^{ia} de Musica, que goza por encomienda, y habiendo tocado la Campanilla entro D Antonio Castrillo Not^o mayor de esta Abadia, y leio el nombram^{to} hecho a favor del susodho, por el Ex^{mo} S^r Patrono, y el titulo de Colazion despachado por el S^r Provisor, y no haviendose ofrecido reparo alguno, entro el referido D Alonso, se le leieron los statutos acostumbrados, y presto el devido juram^{to}”.*²⁸⁴

No vuelve a aparecer Alonso Durán en las Actas Capitulares hasta su fallecimiento en el seis de junio de 1788. Inmediatamente se publicarán los edictos convocando nuevas oposiciones, *“con el termino de cincuenta dias”*.²⁸⁵ Aunque el anuncio público parece ser que se va a aplazar un mes, hasta que hubo fondos para proveer la plaza. Esto interpretamos de las actas, poco claras:

“se mando pasase el SS^{rio} y dixese a el S^r Abad q en birtud de tener en el dia la fabrica fondo para probeher la Capp^a de Mucica bacante, (o por mexor decir q esta suspensa dias ace;) por haber en el precente tiempo caudal, y hacer falta para el Culto, parecio a el Cab^{do} q se excribiece a el S^r Patrono, y con su acnuensia se pusiesen los edictos para probeerla”.²⁸⁶

El Abad respalda la idea, añadiendo que se busque una voz apropiada para que pueda suplir al sochantre cuando haga falta.²⁸⁷ Como en casos anteriores, pasa el tiempo y no hay aspirantes al cargo; tras larga espera sólo aparece uno, como en otras ocasiones:

²⁸⁴ A.C. 1758-1765; fol. 275v<255> Cabildo Extraordinario de 18 de Febrero de 1764.

²⁸⁵ A.C. 1780-1789; fol. 223v. Cabildo de 7 de Junio de 1788.

²⁸⁶ A.C. 1780-1789; fol. 225v. Cabildo de 5 de Julio de 1788.

²⁸⁷ A.C. 1780-1789; fol. 226r Cabildo de 12 de Julio de 1788.

*“en virtud de el largo termino q han estado puestos los Edictos, p^a la Capp^a vacte de tenor de cuerda, y no habiendo parecido otro sugeto benemerito, q D Ramon Vrrutia, natural y vecino de Sevilla, y vista la notable falta q esta haciendo el capellan al Culto Divino, se determino se le avisase y si quisiese venir desde el dia ganando, seis R^{rs} diarios, h^{ta} que tuviese el titulo, p^a lo q se mando al Secr^{to} pusiese la propuesta al S^r Patrono, y tenido que fuese el titulo de dho Señor poseeria dha Capp^a en encomienda ganando los seis R^{rs} diarios en el interin se ordenase de Pres^{vo}”.*²⁸⁸

Éste será el próximo Capellán, **Ramón Urrutia**, natural de Sevilla, que enseguida manda decir que acepta y agradece la deferencia.²⁸⁹ Se espera unos tres meses antes de plantear la situación anómala al Patrono, aunque en esta ocasión no se presenta obstáculo alguno; se despacha el título sin problemas, aunque la posesión es en encomienda, al no estar ordenado.²⁹⁰

En septiembre de 1789 está preparando su ordenación, y finalmente el quince de noviembre toma posesión.²⁹¹ Más adelante en este mismo capítulo (apartado III.9) comentaremos el trabajo de Urrutia como violinista. La última noticia que se sigue de Urrutia es algo misterioso; dejemos que hablen las Actas, pues otra cosa no osamos decir:

(se leyó) “un memorial de D Ramon Urrutia Capⁿ de Musica de esta Insig^e Igl^a en q pedia se le diese licencia p^r este Rv^{do} Cav^{do} para ausentarse de esta p^r seis meses q son los q permiten los Estatutos, para en ese tiempo proporsionar congrua suficiente y retirarse pr motibos vochornosos q le asistian y enterado el Cab^{do} no tubo lugar la suplica p^r no tener el Cab^{do}

²⁸⁸ A.C. 1780-1789; fol. 231r-v Cabildo Extraordinario de 2 de Septiembre de 1788.

²⁸⁹ A.C. 1780-1789; fol. 231v. Cabildo de 6 de Septiembre de 1788.

²⁹⁰ A.C. 1780-1789; fol. 242r (3-I-1789); solicitud. Fol. 245r (7-II-1789); título.

²⁹¹ A.C. 1780-1789; fol. 264r. Cabildo de 5-IX- 1789 (preparación). A.C. 1789-1797; fol. 42r. Cabildo Extraordinario de 15 de Noviembre de 1790 (posesión).

facultades para ello”.²⁹²

No vuelve a aparecer en las actas durante el resto del periodo que estudiamos. Ascendió a Racionero el 31 de octubre de 1823, y falleció el 28 de Junio de 1832.²⁹³

- Novena Capellanía

Ya hemos indicado que sólo había provistas ocho capellanías. Pero en 1797 el Cabildo se plantea completar en lo posible el número de los cantores, con la creación de una o dos plazas de ministros supernumerarios, “*mediante el estado ventajoso de las rentas de esta Ygl^{na}*”,²⁹⁴ gracias a la favorable administración del Abad Poblaciones.

Para ello se envía consulta a la Sra. Marquesa Viuda de Villafranca, suegra y apoderada de la Duquesa de Alba. La respuesta es positiva, pero matizando que las nuevas plazas deben ser de Capellanes, “*mediante a no estar provistas todas las Capp^{as} contenidas en los Estatutos de esta Igl^{na}*”.²⁹⁵ A la semana siguiente se convoca cabildo extraordinario para tratar del tema. No hay más remedio que aceptar que sean Capellanías, pero se acuerda comunicar a la Sra. Marquesa

“q los aumentos q tiene esta Igl^{na} no resultan de numeros acrecentados, y si de la buena administracion y valores de granos, y menudos, por lo q faltando dhas Capp^{es} nuevamente creados, no se proveheran dhas Capp^{as} no teniendo la Igl^{na} el dho aumento, y aunque lo tenga, si de otro modo tiene su choro servido”.²⁹⁶

Para estas plazas ya había dispuesto un aspirante; de hecho se solicitó la creación

²⁹² A.C. 1805-1811; fol.225r. Cabildo de 3 de Diciembre de 1803.

²⁹³ Razon... fol. 75r.

²⁹⁴ Razon... fol. 124r.

²⁹⁵ Razon... fol. 124r.

²⁹⁶ A.C. 1797-1805; fol. 5r-v. Cabildo de 2 de Diciembre de 1797.

de ellas para colocar sin concurso de oposiciones a un cantor aventajado que deseaba poder ascender de categoría. En la solicitud de creación de nuevas plazas se indicaba que una de ellas sería para el salmista Tomás Pallares, al que se reconocían buenas cualidades. La Marquesa apoderada acepta la petición, pero pretende dar un aire de legalidad: “insinúa” que se publiquen los edictos de oposición, pero “*tendra presente en la consulta q se le haga del Ministro D Thomas Pallares*”.²⁹⁷

De todas formas no hubo necesidad de hacer ninguna trampa. A las pruebas se presentan José Medina y Marcos Yáñez, además del citado Pallares. Y sólo éste logra superarlas con éxito, ante el bajo nivel de los otros aspirantes.²⁹⁸ Tomás Pallares toma posesión el 17 de Junio de 1799. Será el único de esta Capellanía novena, como estaba previsto; pero su estancia no será muy venturosa: murió en 1851, después de haber estado “*demente mas de cuarenta años*”.²⁹⁹

C III.4.2 *Capellanías de “Coro y Altar”*.

Son las capellanías tercera, sexta y séptima; muchas veces se denominan solamente “*de Altar*”, indicando su misión principal, que es la de celebrar la santa Misa. La indicación “*de Coro*” nos dice que participan en el coro cantando su parte de los Oficios Divinos: al fin y al cabo estos capellanes también son músicos. En las oposiciones que se realizan para ocuparlas plazas se tiene muy en cuenta la calidad de la voz del aspirante y su dominio del canto llano. Incluso también se valoraba el tener conocimiento de canto de órgano (polifonía), señalándose que tuvieran “*alguna tintura en canto de organo*”, cosa reveladora de la intención de que en caso de necesidad pudieran ayudar en la

²⁹⁷ A.C. 1797-1805; fol. 8r. Cabildo de 25 de Diciembre de 1797. Véanse también los cabildos anteriores, de 25 de Noviembre (fol. 3r), y 2 de Diciembre (fol. 5r)

²⁹⁸ A.C. 1797-1805; fol. 8r. Cabildo de 25 de Diciembre de 1797. Oposiciones en cabildo de 10 de Marzo de 1798 (fol. 13r)

²⁹⁹ *Razon...* fol. 124v.

Capilla. También es valorado el tocar algún instrumento musical, como veremos más adelante. Algunas veces se les llama también “cantores”, con lo que se pueden confundir con los Salmistas.

Sin embargo no participan en la Capilla, por lo que sólo vamos a indicar los individuos que ocuparon estas capellanías en la Tabla 1 en los Apéndices. Pero hay que destacar a uno de estos capellanes en especial.

Es **Francisco de Paula González**, que canta en ambos coros. Entró en la Colegial como salmista, y ya entonces subía a la tribuna a ayudar en la Capilla. Ante la pérdida de voz del capellán Félix de Horcas, que se ha visto más arriba, y estando la sexta capellanía vacante desde hacía poco, en 1794 el Cabildo propone al Patrono que

“allandose el dho D Fran^{co} Gonza^r en la actual disposicion de poder suplir la falta del dho Cappⁿ Orcas, como en efecto lo esta actualm^{te} aciando con dho Cappⁿ se digne su bondad nombrarle dha Capp^a vacante, para q de este modo quede cubierta la falta de voz de dho Cappⁿ Orcas; asistiendo yualmente al choro y mas actos propios de los Capp^{es} ”.³⁰⁰

Cuando toma posesión el 20 de Octubre siguiente, recibe del Abad recomendación para que

“subiera a Cantar los dias de Primeras Clases, y mas dias q por enfermedad de alguno de los Capp^{es} Musicos hisiese falta”.³⁰¹

Lo cual irá cumpliendo, pues consta que se le gratifica por su ayuda en las Actas de los días 12-IV-1800, 3-I-1801, 2-I-1802, 31-XII-1802, 14-VI-1806 y 3-I-1807. Dejó

³⁰⁰ A.C. 1789-1797; fol. 202r. Cabildo de 10 de Septiembre de 1791.

³⁰¹ A.C. 1789-1797; fol. 208r. Cabildo de 20 de Octubre de 1791.

estas labores musicales al ascender a Racionero, en Agosto de 1807, y falleció en 1820.³⁰²

---o0o---

En el Cabildo Extraordinario de fin de año de 1793,

*“hizo pres^{te} el Rm^o S^r Abad la nesecidad q tenia la Igl^t de proveer de pres^{te} de dos voces de choro, en dos sugetos abiles en canto llano, tenores bagetes, con alguna tintura en canto de organo; a los q se les asignaria docientos ducados a cada uno en maraved^s colativos para q se puedan ordenar a titulo de dha renta: fixandose Edictos en los sitios acostumbrados, con termino proporcionado para q concurran a haser oposicion; consultando los benemeritos al Ex^{mo} S^r Patrono, como se hase en la Capp^{as} de Musica, y Preb^{as} de oposicion; segun en otro tiempo tiene declarado S Ex^a quando se le consulto sobre la provicion de dos voces de choro: Cuya propuesta fue aceptada, y admitida por todos los Señores”.*³⁰³

Los capellanes que ocupan estas plazas extraordinarias vienen también en la Tabla 1 del segundo Apéndice. Añadimos aquí los opositores que se presentaron a la primera convocatoria, por ser muy numerosos (cosa rara en la época) y por el interés de que se indica en las actas el origen de cada uno y el lugar en que entonces trabajaban:³⁰⁴

³⁰² *Razon...* fol. 80r.

³⁰³ A.C. 1789-1797; fol. 172r-v. Cabildo de 31 de Diciembre de 1793.

³⁰⁴ A.C. 1789-1797; fol. 179r-v. Cabildo Extraordinario de 7 de Febrero de 1794.

José Izquierdo (Sevilla): Igl. Parroquial de Sta. Maria Magdalena.
José María Rodríguez (Sanlúcar la Mayor): Colegio de S. Miguel (Sevilla).
Juan María de Almeyda (Sevilla): Igl. Parroquial de S. Martin.
Francisco de Baños (Sevilla): Igl. Parroquial de S. Pedro.
José María Gutierrez y Beltrán (Carmona).
Gregorio Rojo (Villa Blanca, *Arzobispado de Sevilla*): sochantre de la Catedral de Ceuta.
Pedro Fernández (Olivares): salmista de la Colegial.
Esteban Martagón: “*sochantre del Sepulcro*” de la Colegiata de Osuna.

Todos ellos bastante jóvenes. Fueron seleccionados José María Izquierdo y Esteban Martagón, aunque con algunas condiciones

“con la condicion de no darles la Colacion de ellas, interin, y asta tanto se les advierta la reforma de los malos resavios en sacar la voz, que se nota en el dho D. Esteban; como tambien se experimenta si tiene alguna mutacion la voz de dho D. Josef Izquierdo por causa de permanecer en la muda, y tener poca edad”.³⁰⁵

³⁰⁵ A.C. 1789-1797; fol. 191r-v. Cabildo de 14 de Mayo de 1794.

III.5 SALMISTAS

Entran en la categoría de ministros de la iglesia. De ellos no se dice nada en los Estatutos de la Colegial. Son equivalentes a los “veinteneros” que podemos encontrar en otras Catedrales, como en la de Sevilla.³⁰⁶ Muchas veces se les denomina “*salmeantes*”, y también en algunas ocasiones se les llama “cantor” y “cantor del choro”.

Como su nombre indica, son los encargados de llevar las partes más especializadas del Canto Llano. Dentro de la salmodia, del canto de los salmos que componen la base de la Liturgia de las Horas, entonan las antífonas; en algunas piezas antifonales como *graduales* y *aleluyas*, cantan el versículo intermedio dicho en aquel entonces “versete”. Para ello se colocan en el centro del Coro, leyendo del libro correspondiente colocado en el facistol:

“y q los salmeantes se pongan in mediatos a el fazistol segun su ministerio y lugar q les conpete”.³⁰⁷

Hemos contado 28 salmistas que proceden de los Mozos de Coro de la misma Colegial. Y algunos siguen la carrera, pasando luego a ser capellanes, e incluso a

³⁰⁶ AYARRA (1984) pág. 704.

³⁰⁷ A.C. 1758-1765; fol. 156r. Cabildo de 14 de Abril de 1761.

raconeros. Y destaca el caso de Manuel Clemente de Ortega, que llega a canónigo.³⁰⁸

Los documentos dejan ver que había un número limitado de plazas de salmistas, pero en ningún lugar se especifica cuántas. En la *Razon de Yndividuos* podemos encontrar un total de 73 salmistas a lo largo de la historia de la Colegial. Puede ser que fueran más, pues tanto en la primera como en la postrer épocas de ella existe la costumbre de denominarlos “cantores”, sin que quede claro si se refiere al Coro o a la Capilla. Durante el magisterio de Valdivia sirven 41 salmistas en la Colegial. Algunos con una larga carrera; otros apenas pasan un año. Cotejando las fechas de incorporación y las de salida del cargo podemos señalar con bastante certeza que había cinco plazas de salmistas, aunque en la década de 1780 encontramos seis salmistas simultáneamente. E incluso en algún momento parece haber hasta ocho.³⁰⁹ La seguridad no es total, porque faltan las fechas de salida de cinco individuos.

Cuatro salmistas llevan la calificación de “supernumerarios” en su admisión. En tres de los casos no se indica las razones. El cuarto tiene sí la explicada, siendo especialmente curiosa. Pedro Gómez y Fernández, que entró en la Colegial en 1777 como mozo de coro, asciende a Salmista en 1781; pero en 1802 se despide, pues va a casarse, pero pide seguir cantando: se le acepta

“atendiendo a los buenos, y largos serbisios de este Ministro ... en calidad de Ministro cantor supernumerario, para el Choro Alto y Baxo”.³¹⁰

³⁰⁸ 1775: Mozo; 1778: Salmista; 1787: Capellán; 1815: Racionero; 1825: Canónigo. Falleció en 1832. (*Razon...* págs. 43, 54, 94 y 144).

³⁰⁹ Véase la Tabla 4 en el Apéndice II.

³¹⁰ A.C. 1797-1805; fol. 161r. Cabildo de 17 de Julio de 1802.

C III.5.1 *Ayuda a la Capilla*

Esta última indicación nos lleva a un nuevo aspecto de los salmistas. El lugar propio del oficio de salmista es el “coro bajo”, pero en algunas ocasiones hace falta que alguno suba a la tribuna para reforzar la Capilla. Puede ser por una ausencia en un momento determinado, alguna debilidad en las voces o en los periodos entre la baja de un cantor y la llegada de otro que tome la plaza. También puede deberse a las necesidades de la obra que se vaya a interpretar.

Esto era costumbre, o necesidad, tan extendida que cuando se convocan oposiciones a una salmeantía, aparte de las habilidades propias del cargo, se busca en los candidatos un mínimo dominio de la polifonía:

“dos sugetos abiles en canto llano, tenores bagetes, con alguna tintura en canto de organo; a los q se les asignaria docientos ducados a cada uno en marave^{ds} colativos para q se puedan ordenar a titulo de dha renta”.³¹¹

Durante el periodo de Valdivia encontramos ocho situaciones en que uno o varios salmistas han de apoyar a la Capilla.

Miguel Cedillos, mozo de coro que había hecho varias sustituciones en la Capilla, es admitido como salmista suplente en 1763, y en 1765 solicitó un ascenso, pero de una manera especial:

“que se le relevara del oficio de Acólito, y se le reservara el mismo sueldo, con la precisión de asistir a el choro bajo y alto; y teniéndolas por justas, y considerandole ser útil, para el choro alto; y lo bien que a desempeñado en la próxima Semana Santa pasada su obligación en la Capilla de

³¹¹ A.C. 1789-1797; fol.172r-v. Cabildo Extraordinario de 31 de Diciembre de 1793.

*Música; se acordó, que sin ejemplar, y atendiendo a sus servicios, se le conceda el sueldo que solicita con la precisa asistencia a el choro bajo, y alto”.*³¹²

No llegó a conseguir la renta completa de salmista, pues se despidió al año siguiente.

Estacio Vizcaíno sigue el mismo proceso, incluso refiriéndose al caso de Cedillos:

*“solicita que mediante hallarse ya con edad suficiente, y ser notorio que asiste a cantar a la musica para mas adelantarse y tener mas tiempo le de el Cavdo. como a otros ha hecho el salario de un psalmista con la obligacion de asistir al Choro baxo y alto a lo que vivira agradecido, se acuerdo que mediante servir el dho en el choro de musica se le de lo que pide, y con las obligaciones que espresa”.*³¹³

La verdad que es barato tener salmista y cantor por sólo el salario de un mozo de coro. Se retiró en 1776.

Joseph Garcia de Acosta es salmista y sacristán de la parroquia, pero sus rentas no le permiten la subsistencia, así que solicita un aumento presentando el servicio de la Capilla a cambio:

“y haviendose conferenciado se resolvio, que mediante la falta que hace este ministro y la cortedad de su renta, y que por ella no se puede poner a otro que supla dha falta, y atendiendo al servicio y meritos del suplicante; se mando se le den cien ducados en M^{rs} y doce fanegas de trigo en cada año, con las mismas circunstancias que tenia la Psalmantia que era la de

³¹² A.C. 1765-1776; fol.6v. Cabildo de 13 de Abril de 1765.

³¹³ A.C. 1765-1776; fol. 254r. Cabildo de 19 de Diciembre de 1772.

Perpetuidad; ... y tambien se mando que mediante el dho sabe alguna cosa de canto de organo, que en aquellos dias que no haga falta en el coro baxo ayude a la musica como antes lo acostumbraba".³¹⁴

Cinco años después llegó a ser sochantre, como ya hemos visto en su lugar.

Ignacio Aguado fue admitido como salmista en 1778; solicita en las navidades de 1779 una ayuda "*por via de agasajo*" porque ha tenido muchos gastos al ordenarse de menores

"y siendo cumplidor y acreditando la puntual asistencia del Choro alto en los dias de Musica por lo que mediante todo lo expuesto; suplica a V.S. R^{ma} se digne el conferirle algun agasajo (...); se acordo que sin exemplar se le den al suplicante cien R^{rs}".³¹⁵

Agasajos también de cien reales se conceden a los salmistas Pedro Gómez Fernández, Antonio Delgado Villegas y Francisco González, "*por haber estado ayudando a la musica cumpliendo al mismo tiempo con el coro bajo*" en la Semana Santa de 1791.³¹⁶ Aunque en aquel momento no consta ninguna baja en la Capilla. Agasajo que se repite

"Tambien se mando dar p una vez, la gratificacion de cien R^{rs} de Vⁿ a los Psalmistas Pedro (Gómez) Fern^z y Fran^{co} Gonzales, por la asistencia a la Capilla de Musica".³¹⁷

De Pedro Gómez Fernández se ha hablado también como supernumerario más

³¹⁴ A.C. 1765-1776; fol. 272r-v. Cabildo de 17 de Abril de 1773.

³¹⁵ A.C. 1776-1780; fol. 176v. Cabildo de 31 de Diciembre de 1779. "*Se despidio en Octubre de 1783 p^a ir de sochantre de la Collex^l de Xerez de la frontera*". (Razon... fol. 145r)

³¹⁶ A.C. 1789-1797; fol.69r. Cabildo de 23 de Abril de 1791.

³¹⁷ A.C. 1789-1797; fol. 172v. Cabildo de 31 de Diciembre de 1793.

arriba. A Francisco González y Antonio Delgado Villegas también los hemos tratado en su faceta de capellanes que cantan en Coro y Capilla.

La ayuda a la Capilla es siempre algo excepcional, menos en los casos de especial dedicación que hemos visto. Cuando el Maestro de Capilla retiene demasiado tiempo a los salmistas se le llama la atención en el Cabildo:

“y q el Sr Mrº de Capilla no ocupe a los psalmistas, faltando al choro, excepto los dias Clasicos, y ocasiones urgentes”.³¹⁸

C III.5.2 *Apuntador de los libros del Coro*

De entre los salmistas destaca uno por su función especial. Es el “*apuntador de los libros de coro*”, o simplemente *apuntador*. Las obligaciones de este ministro tampoco aparecen en los Estatutos, pero una indicación de las Actas Capitulares nos descubren su trabajo:

“se leio un memorial de Sebastian VillaDiego, juntamente con el Decreto de su S^a R^{ma} en el que le concede a dicho Sebastian la cantidad de onze R^s asta veintidos R^{ts} y m^{rs} vaxo la prezisa obligacⁿ que a de tener de cuidar del Registro de los libros, y de su apunte, en el facistol, y que los libros pertenecientes al Choro esten con la custodia y aseo posibles”.³¹⁹

Por otras noticias indirectas vemos que se encarga de tener colocados en el facistol los libros necesarios antes de cada función litúrgica, retirándolos al final de ésta. Estos libros son tanto los libros de canto llano (“libros de coro” propiamente dichos) como los

³¹⁸ A.C. 1789-1797; fol. 147v. Cabildo de 30 de Marzo de 1793.

³¹⁹ A.C. 1776-1780; fol.157r. Cabildo de 3 de Julio de 1779.

libros de polifonía “de facistol”, que ya hemos visto más arriba que también se interpretaba desde el Coro. El citado libro que regaló Juan Roldán a la Colegial: “*se entrego a el Apuntador dho libro como el cuidado deel y demas q estan a su cargo*”.³²⁰

También sabemos el lugar en que se guardaban los libros que estaban bajo el cuidado del apuntador: una habitación que existe al pie de la torre campanario, colindante al Coro, que también era usada como vestuario de los acólitos y ministros de la Colegial.³²¹

³²⁰ A.C. 1758-1765; fol.140r. Ver apartado III.1.3 de este capítulo.

³²¹ A.C. 1780-1789; fol.176v. Cabildo de 30 de Septiembre de 1790.

III.6 MOZOS DE CORO

“Asimismo nombrará el Abad doce Mozos de Coro para servicio de esta Iglesia, que tendran por lo menos diez años, y serviran hasta veinte, que sepan leer y escribir, y la Doctrina Christiana, y ayudar a Misa, los quales andarán vestidos de Sotanas y Bonetes morados, y sus Sobrepellices, que traerán mientras sirvieren en la Iglesia, o estuvieren en ella: asistirán en el Altar y Coro, obedeciendo a los Capitulares en lo que les mandaren, y muy particularmente al Maestro de Capilla, Tesorero, Sochantre y Sacristanes, a los quales se le obligará que estudien en la Escuela, o con el Maestro de Latinidad y Canto, conforme al talento que tuvieren, repartiéndoles las horas como adelante se dirá, sin que les falte el castigo quando sea necesario a disposicion del Abad”.³²²

Como vemos en los Estatutos, la función del Mozo de Coro es algo entre “criado para todo” y lo que hoy llamamos monaguillo. Por su función de ayuda en la Misa también son llamados a veces “acólitos”, y esta denominación se hará común desde el siglo XIX. En estas funciones están bajo el control directo del Sacristán Mayor.

Los mozos de coro suelen proceder de la misma villa de Olivares. De entre los 217 mozos que aparecen reseñados en el *Libro Blanco*, 120 indican que son naturales de la misma Villa, o tienen apellidos tan característicos que aún hoy abundan en el pueblo,

³²² *Estatutos...* Título IV, Estatuto XXXVIII; pág. 55.

como Cotán o Pallares. Sólo de catorce mozos hay indicación de que fueran de otros lugares, y siempre de pueblos cercanos: Albaida (4), Aznalcóllar (3), Salteras, Paterna, Valencina y Sevilla (2); los más lejanos son de Higuera de Aracena (hoy Higuera de la Sierra) y la Carlota. Tal vez sea ésta la razón por la que no hay un “Colegio” o residencia de niños en la Colegial, ni hay ningún personaje encargado de su cuidado. Tampoco se encuentra entre las funciones del Maestro de Capilla el cuidado de los mozos, como es habitual en otras Catedrales o Colegiales.

En las Actas Capitulares se habla de “plazas” de mozos de coro. Pero en ninguna ocasión se cita el número de plazas reales que había. Desde luego que fueron menos de las doce que ordenan los Estatutos. A través de la *Razon de Yndividuos* encontramos 217 muchachos en toda la historia de la Colegial, de los que aproximadamente 90 trabajaron en los 51 años del magisterio de Valdivia. Aproximadamente, porque se registra puntualmente el acceso de todos los mozos, pero no siempre consta la fecha de baja de cada uno. Por esta razón tampoco podemos decir cuántos mozos estaban a un mismo tiempo en la Colegial, cuántas plazas había en total, pues aunque los Estatutos indican doce, nunca hemos encontrado noticia de tantos. Con los datos registrados podemos suponer que la media es de seis mozos, encontrando años en que sólo hay registrados cuatro mozos, y momentos en que se encontrarían hasta con diez.

Los mozos reciben una completa formación en la Colegial, aprenden a leer y escribir, y las reglas de cálculo con el *Maestrescuola*; los más aventajados y de más edad reciben lecciones de “Latinidad”: doctrina cristiana, liturgia y lengua latina, especialmente dirigido a que en un futuro pudieran acceder a las órdenes sagradas. Los horarios y calendario de las clases está perfectamente especificado en los Estatutos. El literal de éste se incluye en el documento 9 del Apéndice I. Aquí destacamos la indicación que lo abre, muestra del interés del Conde-Duque por el buen orden y la eficacia. (El subrayado es nuestro):

“Y porque los Mozos de coro de esta Iglesia y otros Ministros, y los demas

*que quisieren de dentro y fuera es justo que tengan hora señalada para oír la lección de Latinidad y Canto de Órgano y llano, que en esta Iglesia se ha de leer, y los menores puedan acudir a la Escuela y los Divinos Oficios, es justo que tengan las mejores horas del día”.*³²³

Los mozos con mejor voz son apartados para que ayuden en las diversas manifestaciones musicales, y así están sometidos al Sochantre y al Maestro de Capilla. Ambos se ocupan de la formación musical de los mozos, cada uno en su área de gobierno: el sochantre les debe formar en el Canto Llano, y el Maestro de Capilla en Canto de órgano (polifonía).

De tal manera que

*“se acordó q el Sochantre de esta yglesia aora y siempre tenga facultad p^a elejir de los mosos de Coro los que mejor le paresca para tenerlos en el siempre para que canten todo lo que les mandase, relebando a estos de los otros ministerios que pueden exerser los menos abiles p el Coro y que esto lo haga pres^{te} al Sacristan mayor y menor p^a que asi lo hagan observar p ser lo mas ymportante p^a el culto divino y vuen gobierno del coro”.*³²⁴

El sochantre *“ha de imponer los Mozos de Coro que la oyeren (la clase de canto llano) en la Calenda, y en los Versetes y otras cosas que les toca cantar, de manera que siempre lo hayan de hacer estando bien instruidos, y sabrán cantar su parte para ayudar a la Música”.*³²⁵ Por aquí vemos que los mozos cantan también en el Coro con parte propia, además de participar en la salmodia.

Por su parte el Maestro de Capilla también dispone algunos mozos con buena voz

³²³ Estatutos... Título VII, Estatuto II; págs. 63-64.

³²⁴ A.C. 1758-1762; fol.213r<193>. Cabildo de 3 de Abril de 1762.

³²⁵ Estatutos... Título VI, estatuto XXXV; pág. 53.

para la Capilla, probablemente de entre los mismos que cantan en el Coro. Así lo entendemos de la continuación del acuerdo del Cabildo reproducido arriba:

“y que asimismo el S^r que fuese m^o de Capilla use de dho mosos siempre q los neseite p^a la musica de Canto de Organo”.³²⁶

Los mozos de coro se ocupan en cantar las voces de tiple en las obras correspondientes. Seguramente serían dos mozos por voz, pues siempre se habla de ellos en plural, y no hay bastantes mozos en total para que hubiera más de dos en estos menesteres (cuatro, cuando hay tiple primero y segundo).

Por otra parte, aunque es preceptivo en los Estatutos, no ha habido nunca en Olivares capellanes específicos con voz de tiple, por lo que esta parte de la polifonía queda a cargo de los mozos de coro.³²⁷ Solamente en una ocasión hemos encontrado una alusión a un adulto que pudiera hacer de tiple: en las oposiciones a capellanía de música de 1784. El informe del tribunal indica de uno de los opositores, Manuel Clemente de Ortega (que ya conocemos de entre los capellanes), *“no podia en el dia cantar los Contraltos, pero podia cantar tenores, y tiples”*, suponemos que de falsete.³²⁸ Lo que nos abre la posibilidad de que otros capellanes pudieran también cantar de falsete en alguna ocasión.

Los niños son los protagonistas de la fiesta de los Santos Inocentes que, junto con la de San Nicolás de Bari (6 de Enero), hace temblar el buen orden de catedrales y colegiales, pues los mozos de coro tienen consuetudinaria libertad para perpetrar inocentadas y jugarretas en estos días. Esta celebración no aparece reglamentada en ningún documento de Olivares, pero la tenemos testimoniada en tres ocasiones. No parece que fuera muy terrible, y sólo consta que algunos mozos tenían una especial intervención

³²⁶ A.C. 1758-1762; fol.213r<193>. Cabildo de 3 de Abril de 1762.

³²⁷ Los cantores triples que cita Cárdenas (1981; pág. 117) en el siglo XVII son mozos también.

³²⁸ A.C. 1780-1789; fol.122r-v. Cabildo Extraordinario de 12 de Julio de 1784.

en la música.

Así en 1790 participan Juan y Tomás Pallares junto a Mariano González, quienes reciben veinte reales para “*estimularlos para su adelantamiento*”.³²⁹ Otros mozos anónimos, ahora llamados “acólitos”, reciben la misma cantidad en 1793.³³⁰ Y por fin en 1807 son agasajados otros acólitos sin nombre.³³¹

Por último una noticia con carácter anecdótico: los niños, niños son. Entonces como ahora los mozos hacían novillos, aprovechando unos problemas que había en ese momento con el sochantre:

“tambien se hizo presente que los mozos de choro no iban a la leccion de musica, ni menos sabian los versiculos del Choro; por cuyo motivo se mando que el Cappⁿ D Juan Delgado a la hora de la campana por la tarde todos los dias de leccion les enseñe el canto llano y los versiculos dando a prorrata de doce pesos al año”.³³²

³²⁹ A.C. 1789-1797; fol. 49v. cabildo de 1 de Enero de 1791.

³³⁰ A.C. 1789-1797; fol. 172v. Cabildo de 31 de XII de 1793.

³³¹ A.C. 1805-1811; fol. 74v. Cabildo de 3 de Enero de 1807.

³³² A.C. 1765-1776; fol. 294v. Cabildo de 18 de Agosto de 1773.

III.7 ORGANISTAS

“Ha de ser el Organista diestro en su Arte, el que tañerá el Organo de esta Iglesia todos los Sábados y Domingos, y Fiestas de guardar, Fiestas dobles, y Viernes de la Quaresma a las Completas y Misereres, y en las demas partes donde el Cabildo se congregare a algunos Oficios Divinos, y otras Fiestas de nuestra devoción particular que adelante se señalarán”.³³³

Con este estatuto queda prácticamente dicho cuáles son los deberes del organista, pues más adelante no se indica nada que se refiera directamente al organista. Todo lo demás queda a discreción del Cabildo. La única indicación sobre el empleo del órgano figura antes:

“En el Sagrario del Altar mayor ha de haber perpetuamente una sola Hostia Consagrada, que se renovará todos los Sabados del año a la Misa mayor, tañendose el Organo”.³³⁴

Los problemas sobre la toma de *recles* que veremos más adelante nos descubrirán cuáles son las ocasiones en que el Cabildo de Olivares especificó el empleo del órgano en la liturgia. Tales días son aquellos en que hay polifonía, naturalmente, y que suelen ser

³³³ *Estatutos...* Título VI, estatuto XLIII; pág. 58.

³³⁴ *Estatutos...* Título III, estatuto II; pág. 11.

de categoría “doble”; y también los de categoría “semi-doble” siempre que lleven rezo de letanías o sermón.³³⁵

No se conserva en Olivares ninguna obra exclusivamente para órgano. Todo lo referido a este instrumento aparece como acompañamiento de las obras vocales. Sin embargo hay algunas ocasiones en que sabemos que el organista trabaja solo. Ya hemos visto arriba que tañe en la Renovación de los sábados. También en 1771, con motivo de la visita de la Duquesa de Huéscar, esposa del Duque de Alba, se decide “*se reciba con repique de campanas, y en entrando en la Yg^a se toque el organo*”.³³⁶ ¿Qué tocaría? Algún repertorio desaparecido, o tal vez transcripciones de obras vocales; e improvisaciones. Por otra parte, en las oposiciones de las que salió el organista Carrión entraron entre las pruebas un ejercicio de improvisación.

El organista es un Racionero, lo que le sitúa en una categoría superior a los otros músicos de la Capilla, y en esta época tenía adscrita la renta de la tercera ración:

*“una de las quales Raciones, (...) se proveerá en un Sacerdote, o que tenga Orden Sacro, diestro en Música, y en gobernar Coro, que hará oficio de Organista, y se provea a persona que en ausencia o enfermedad del Maestro de Capilla pueda sustituir y dar la lección de Canto llano los dias, y de la manera que se ha dicho del Maestro de capilla.”*³³⁷

Sin embargo los primeros organistas no son racioneros, y los que lo fueron no siempre habían estado señalados en la tercera ración. Según la *Razon de los Yndividuos*, Miguel Dontello es el primero que en 1710 obtiene la ración tercera.

La obligación de sustituir al Maestro de Capilla implica que su preparación debía

³³⁵ Véase el documento 7 del Apéndice I.

³³⁶ A.C. 1765-1776; fol. 178v. Cabildo de 23 de Marzo de 1771.

³³⁷ *Estatutos...* Título VI, Estatuto XIV; pág. 39.

ser muy completa. Respecto a sus “*recles*” o vacaciones, se rige por las normas comunes a todos los Canónigos y Racioneros: tres meses, “*que son noventa dias de recle en cada año, continuos o interpolados*”³³⁸; precisamente por no estar más detallado este punto de los Estatutos habrá un problema con el organista Carrión, como veremos más adelante.

---o0o---

Durante el magisterio de capilla de Valdivia se sucedieron los dos últimos organistas titulares que tuvo la Colegial: Juan Mayorga y Bartolomé Carrión.

C III.7.1 *Juan Mayorga*

De Juan Mayorga sabemos que era natural de Sevilla, y que ganó la plaza de organista de la Colegial en las oposiciones de agosto de 1748. Sin embargo no toma posesión, en encomienda, hasta el 24 de diciembre del mismo año. La posesión efectiva se realiza el primero de Octubre de 1751.³³⁹ Cárdenas nos informa que se encargó desde el principio de dar las clases de canto de órgano a los mozos de coro, por lo que el Cabildo le abonaba cien reales al año, hasta 1751 en que rechaza dar estas lecciones.

En mayo de 1759, estando el Maestro Antonio González ya muy achacoso, se le manda que “*se encargue en el gobierno de la capilla, para que el culto divino este servido*”, cumpliendo con el estatuto que previene tal sustitución, mientras que el capellán Mayés se ocuparía de llevar el compás durante el canto, pues “*dho S^r organista desde el organo no puede llevarlo*”.³⁴⁰ Esta misión se le recuerda en junio siguiente, con el Maestro de Capilla gravemente enfermo, y seguirá cumpliéndose tras fallecer González

³³⁸ *Estatutos...* Título VIII, Estatuto XVI; pág. 101.

³³⁹ *Razon...*, fol. 64v.

³⁴⁰ A.C. 1758-1765; fol. 55v-56r. Cabildo de 26 de Mayo de 1759.

el diez de septiembre, y hasta la llegada de un nuevo Maestro de Capilla.³⁴¹

En diciembre de 1759 se preparan las oposiciones al magisterio de capilla. En el tribunal participarán Mayorga, el racionero y antiguo capellán músico Juan Felipe Bejarano y el secretario José Hernández Araujo. Mayorga participará ampliamente en esta oposiciones en sus dos convocatorias, encargándose de contactar con el “juez” elegido para ellas y procurando los músicos necesarios.³⁴²

Recordamos que también formó parte de la comisión que se encargó de redactar el plan o minuta “*de las obras q debe tener (el archivo) para q se canten, segun la festividad*”, que hemos conocido como “Libro Blanco”.³⁴³

Ya hemos comentado la situación bochornosa a la que tuvo que soportar por ir a tocar en Santa Ana:

“Por el Sr Pres^{te} se izo cargo a el Sr Maiorga Raz^o Organista de esta Ig^a sobre si avia ido con lizensia a asistir a la musica de S^{ra} St^a Ana de Sevilla en las funziones q izo el Collexio de Jesuitas y otras en que canto, sujeto a el Maestro de aquella Capilla, quien es Seglar por lo q fue notable estubiese a su orden y entre los demas musicos un Prebendado de esta Ig^a y mirando a el honor de dho S^r sea echo reparable: respondio q bastante bochornoso le avia sido y q si lo izo fue por un enpeño q tubo a quien no pudo faltar”.³⁴⁴

Ya conocemos las consecuencias: se controlará desde ahora las salidas de todo el personal de la Colegial, siempre sometido a autorización del Cabildo.³⁴⁵

³⁴¹ A.C. 1758-1765; fols. 57r (2 y 9-VI-1759) y fol. 85r (15-XII).

³⁴² Detalles sobre esta oposición en el apartado 1.2 del capítulo IV.

³⁴³ Véase el apartado III.2.2 en este capítulo.

³⁴⁴ A.C. 1758-1765; fol.184r-v. Cabildo de 19 de Septiembre de 1761.

³⁴⁵ *Libro blanco* fol. 2r-v. Véase el documento 7 en el Apéndice I.

Entre las misiones del organista está el suplir al Maestro de Capilla en sus ausencias y enfermedades. Sin embargo sólo encontramos en las Actas una ocasión en que Mayorga tenga que sustituir a Valdivia. Es en 1760, en la única enfermedad registrada del Maestro de Capilla.³⁴⁶

También es notable que se le encargue en 1765 buscar los músicos que hacían falta para las celebraciones de Semana Santa, siendo esto labor habitual del Maestro. Por esta labor se le recompensa:

“y que el S^r Comunal agasaxe al el S^r Mayorga, por lo mucho, que a trabaxado en la Capilla de Musica, con una lata de dos libras de tabaco”.³⁴⁷

Otra situación similar ocurre un par de años después. Con motivo de estar vacante la plaza de bajonista, y no aparecer ningún aspirante, se encarga a Mayorga busque un bajonista para la Navidad de 1767 y las Semanas Santas de 1767 y 1768.³⁴⁸

Entre medio hay varias apariciones en las Actas referidas a problemas con el órgano: afinaciones y reparaciones que se verán más adelante. Desde entonces no vuelve a ser nombrado hasta que se registra su defunción:

“hizo presente el S^r Pres^{te} avia conbocado a Cav^{do} para dar quenta como abia fallezido el S^r D Juan Maiorga Capⁿ Prebendado: para que se determinase la ora de la encomienda y entierro”,³⁴⁹

que sería al día siguiente tras Vísperas solemnes y Misa cantada.

³⁴⁶ A.C. 1758-1765; fol. 124r-v. Véase también el apartado IV.1.4

³⁴⁷ A.C. 1765-1776; fols. 4v y 5r (23 y 30 de Marzo); fol. 6r (6 de Abril de 1765).

³⁴⁸ A.C. 1765-1776; fol. 55r (4-IV-1767); fol. 73r (5-XII-1767); fol. 81v (29-II-1768).

³⁴⁹ A.C. 1780-1789; fol. 29v. Cabildo Extraordinario de 16 de Mayo de 1781.

C III.7.2 *Bartolomé José Carrión*

Era natural de Mairena, aunque no se indica de cuál; tal vez de la del Aljarafe, más cercana a Olivares. Estará en Olivares dieciocho años.

A la semana siguiente de la muerte de Mayorga se manda anunciar oposiciones para cubrir la plaza vacante. En otro cabildo se aprueba el borrador y se manda enviar a la imprenta, lo cual es la primera y única vez que aparece en las actas que hemos visto.³⁵⁰ Para la oposición se busca un juez o “ *censor* ” experto que acompañe a Valdivia,

“para lo que se eligio al S^r Nebra, organistra de la Cathedral de Sevilla, o a su hixo y se dio la comision al S^r Valdivia para que solicite venga uno de los dos”.³⁵¹

Los Nebra se excusaron de venir a Olivares, por lo que Valdivia habló con José López, organista de la Capilla Real de Sevilla, y la propuesta es aprobada por el Cabildo. También en Sevilla se avisó a alguien que afinase el órgano, pero no consta quién fue.³⁵²

En Julio de 1781 se celebran las oposiciones. También aquí se cuenta con una lista amplia de opositores, aunque sin más datos de ellos: Juan Álvarez, Francisco Contreras, José Carrión, Manuel Ferrer, Alonso García y Carino, Manuel Naranjo, Ildefonso de Ojeda, Francisco del Rosal, Isidro Suárez y José Velilla. Sólo de Álvarez y Contreras se indica que tenían diecisiete años. Las oposiciones se desarrollan duran desde el doce hasta el catorce. Curiosamente se registran a continuación de las actas del día 11, sin indicación de fecha. Las pruebas fueron de interpretación, composición, improvisación —“*un quiebro de hora ad libitum y las notas que se dieron por el sochantre*”—, y teoría.³⁵³

³⁵⁰ A.C. 1780-1789; fol. 31r, 23-V-1781 (convocatoria); fol.31v, 26-V (imprenta).

³⁵¹ A.C. 1780-1789; fol. 33v. Cabildo de 30 de Junio de 1781.

³⁵² A.C. 1780-1789; fol. 34r. Cabildo de 7 de Julio de 1781.

³⁵³ A.C. 1780-1789; fol. 34v-36v. Cabildo Extraordinario de 11 de Julio de 1781.

El juicio del tribunal considera a todos los aspirantes aptos, dejando la elección de los que se hayan de presentar al Patrono al arbitrio del Cabildo. Éste se decide por Carrión y Ojeda, y escribe al Duque “*exponiendo los meritos de cada uno, y suplicando recaiga la eleccion sobre el propuesto el primer lugar*”.³⁵⁴ El Patrono no responde al Cabildo, como es habitual, sino que informa directamente al interesado: Bartolomé Carrión. Éste se presenta en Olivares con el nombramiento del Duque en agosto de ese año, y toma posesión en septiembre.³⁵⁵

No hay noticias hasta 1784, en que comienza una larga historia sobre el asunto de las suplencias y las vacaciones. El primer acto es una protesta que presenta Carrión en julio del año citado al no disponer de un suplente para poder tomar vacaciones; en el discurso llega a decir que se siente “*en esclavitud, un hermano, un compañero privado casi en el todo del tiempo, y libertad q. le concede la ley*”.³⁵⁶ Solicita que el salmista Manuel Clemente de Ortega, al que se le acaba de subir la renta, aprendiera a tocar el órgano; pero el Cabildo decide que la cosa siga como está. El asunto se aparca por algunos años, pero sigue latente. Carrión cae enfermo en las Navidades siguientes, por lo que es necesario traer desde Sevilla un sustituto que se va a quedar hasta la fiesta de Reyes, y cobrará 300 reales.³⁵⁷

Las enfermedades del organista continúan. En los veranos de 1785 y 1786 es autorizado para que vaya “*a Sevilla a tomar los baños del rio a causa de su quebrada salud*”.³⁵⁸ Pero no parece que sean estas sus únicas ausencias, pues son tales que se le debe llamar la atención. Se le ordena que cada salida debe ser autorizada, y debe procurar un suplente “*sugeto q toque a satisfaccion de dho Cav^{do}*”; parece ser que pondría a cualquiera delante de las teclas, pues también se le prohíbe que entregue a nadie las llaves del órgano. Llega a presentar a un sobrino para que actúe como suplente, quien es

³⁵⁴ A.C. 1780-1789; fol. 37r, 17-VII-1781 (juicio); fol. 37v-38r, 23-VII (propuesta).

³⁵⁵ A.C. 1780-1789; fol. 40r, 18-VIII (presentación); fol. 43v-44r, 28-IX (posesión).

³⁵⁶ A.C. 1780-1789; fol. 122r-v. Cabildo de 12 de Julio de 1784.

³⁵⁷ A.C. 1780-1789; fol. 139r (18-XII-1784) y fol. 139v (25-XII-1784).

³⁵⁸ A.C. 1780-1789; fol. 151r (9-VII-1785) y fol. 172r (8-VII-1786).

aceptado siempre que “*no siendo días de musica, q en este caso debe dho S^r hacerlo*”.³⁵⁹ Finalmente se ausenta también durante el mes de mayo de 1787, en que acude a las oposiciones para organista de la Catedral de Sevilla.³⁶⁰

En 1791 continua el segundo acto del asunto de los *recl*s y las suplencias. No se explica el porqué, pero el Mayordomo Comunal en enero pide la lectura en el Cabildo de los estatutos que rigen la labor del organista. Carrión dice en la asamblea que

“como organista que es, que no obstante lo que la ley dice puede tomar Recl en dhos días poniendo otro por el, y mas quando tiene sus tres meses de Recl como los demas Prevendados”.³⁶¹

Los *dichos días* se refieren a los días con categoría litúrgica de “principales” y “dobles”, en que la música polifónica tiene un papel destacado, y por tanto el empleo del órgano es necesario.³⁶² Se acordó dejar el asunto para tratarlo en un cabildo extraordinario. Tal cabildo no se llega a celebrar en un mes, por lo que el organista Carrión recurre al Patrono. Éste reacciona pidiendo informes del asunto al Abad, quien a su vez reclama del Cabildo

“todos los pasajes que hayan ocurrido sobre la residencia y obligaciones del S^r Racionero organista, como tambien de todo quanto tenga que decir acerca del modo y residencia del Dho S^r”.³⁶³

Solicita a su vez que las explicaciones sean “*lo mas arreglado a los statutos de esta Igl^a*”, sacadas de “*tanto lo que conste de los Acuerdos sobre dho asunto como tambien los Statutos que hablen de la residencia, y obligaciones de dho Sr. Racionero*

³⁵⁹ A.C. 1780-1789; fol. 178v (24-X-1786) y fol. 180v (18-XI-1786).

³⁶⁰ A.C. 1780-1789; fol. 192r (7-IV-1787) y fol. 195r (19-V-1787).

³⁶¹ A.C. 1780-1789; fol. 54r. Cabildo de 29 de Enero de 1791.

³⁶² Sobre categorías de las fiestas, ver el apartado II.4.1 sobre la liturgia.

³⁶³ A.C. 1788-1797; fol. 59r-v. Cabildo de 12 de Marzo de 1791.

organista”. Para realizar esta tarea se nombraron a los canónigos José Gómez y Antonio González. Tarea que se concluye en abril, con la presentación de un borrador de la carta que se va a enviar al Abad,³⁶⁴ acordándose que se pase a limpio y se copie en “*Libro Blanco*”.³⁶⁵ Al mes llega la resolución del Patrono sobre el asunto: el organista puede tomar *recl*es en festividades semidobles con aniversario y en dobles, siempre que tenga un suplente. Se discute la respuesta, pues las faltas del organista son notables, y el suplente actual, Miguel Rojo (que veremos más adelante) es “*principiante y no sujeto habil*”.³⁶⁶ Se manda consultar nuevamente con el Abad, que se reafirma en la solución del Patrono, aunque se matiza en presencia del organista, llegando a un acuerdo en el que todos quedan conformes:

“puede tomar recl, y se le ha de contar por dia habil todo semidoble que no este ocupado con musica letanias sermon, y los quatro dias de los Adni^v de estraor^d pero los ocupados con Adni^{vs} inter presentes asi como puede faltar o no deve contarsele por dia habil de recl en los dias de canto de organo no puede tomar recl, y si acaso faltase dexando quien toque haya de perder la distribucion del dia o medio dia, y en las demas dias de doble que estan sujetos solo a canto llano pueda tomar recl que necesite hasta cumplir los nobenta dias, verificandose que en tales dias haya quien toque el organo”.³⁶⁷

Después de arreglada la disputa sólo vuelve a aparece Carrión en las Actas, en el periodo del magisterio de Valdivia, con ocasión de una enfermedad en 1802. Con este motivo hay que enviar a Sevilla a buscar un organista para los días de Semana Santa y Pascua: será un tal Montero, que recibirá 520 reales, más los desplazamientos y manutención.³⁶⁸

³⁶⁴ A.C. 1789-1797; fol. 65r. Cabildo Extraordinario 7 de Abril de 1791.

³⁶⁵ Véase su literal en el Documento 7 del Apéndice I.

³⁶⁶ A.C. 1789-1797; fol. 73v-75r. Cabildo Extraordinario de 26 de Mayo de 1791.

³⁶⁷ A.C. 1789-1797; fol. 76v-77r. Cabildo de 4 de Junio de 1791.

³⁶⁸ A.C. 1797-1805; fols. 144r, 145r y 146r (10, 18 y 24 de Abril de 1802).

Falleció el día 30 de Mayo de 1821 en Higuera de Aracena (hoy De la Sierra), a donde la Doctora Cárdenas nos dice que fue enviado por parte del Cabildo debido a sus achaques.³⁶⁹

C III.7.3 Miguel Rojo, suplente

Se ha citado a Miguel Rojo como suplente de Bartolomé Carrión; de él sabemos que era ciego y natural de Olivares. Su primera aparición documentada es en 1791, en que aparece tocando el órgano en una festividad de categoría doble “*aun estando presente el Sr. Racionero organista*”, lo que trajo una reprimenda para el organista.³⁷⁰ Sin embargo Rojo recibirá cien reales en las Navidades de este año por tocar el órgano en las enfermedades de Carrión. El agasajo se entrega “*por una vez y sin exemplar*”, pues aunque Rojo se ofrece a seguir supliendo el Cabildo acordó “*no haber lugar por aora*”.³⁷¹ Pero seguirá con las sustituciones.

Siete años después, en 1798, Miguel Rojo envió un memorial a la marquesa de Villafranca, apoderada para la administración del Estado de Olivares, para solicitar su apoyo en la pretensión de conseguir del Cabildo la renta de ministro organista, “*cuia plaza estaba supliendo diez años aze*”. El administrador general del Estado de Olivares informa al Cabildo, y éste encarga las averiguaciones sobre esta pretensión.³⁷² Los resultados, aprobados en Cabildo,³⁷³ ordenan que Rojo sólo pueda tocar el órgano cuando el titular Carrión tome las licencias (*recles*) que estaban prescritas en el “Libro Blanco”. Sin embargo, en las faltas del organista por razones de enfermedad (*patitur*) debe “*tocar*

³⁶⁹ *Razon...* fol. 64v.

³⁷⁰ A.C. 1789-1797; fol. 60r. Cabildo de 19 de Marzo de 1791.

³⁷¹ A.C. 1789-1797; fol. 102r. Cabildo Extraordinario de 31 de Diciembre de 1791.

³⁷² A.C. 1798-1805; fol. 22r. Cabildo de 7 de Julio de 1798.

³⁷³ A.C. 1798-1805; fol. 23r-v. Cabildo de 21 de Julio de 1798.

el organo el Sr. D. Juan Valdivia como se comprometio dho Sr. gratificando el Cavdo. como se acordo". No deberían estar muy seguros del suplente cuando encargan al Maestro de Capilla que sustituya al organista. Con esto quedan zanjados los problemas creados por *reclas* y sustituciones.

A partir de este año, y hasta el 1807, aparece en las Actas en los Cabildos extraordinarios de cada 31 de diciembre una anotación sobre agasajos a Miguel Rojo por su labor de suplencia. Cantidad que poco a poco pasará desde cien hasta cuatrocientos reales de vellón.³⁷⁴ En 1808 solicita que este agasajo o limosna anual se convierta en una renta diaria, y se decide contratarlo como "*follador*" (el que maneja los fuelles del órgano), siguiendo con sus suplencias; decisión que será discutida en otros Cabildos, pero que va a quedar así definitivamente:

"se le diesen diariamente por claveria dos R^{rs}V^m con la obligacion de dar aire al Organo, y la de estar pronto a tocarlo quando el Cavildo se lo mandase".³⁷⁵

De esta manera tiene Rojo un trabajo fijo, y la Colegial dispone permanentemente de un suplente para el organista. Las suplencias siguen siendo discretionales, y se pagarán como hasta entonces con agasajos anuales: ese mismo año vuela a recibir cien reales.³⁷⁶

Las últimas noticias de Rojo nos la da la *Razon de Yndividuos*. Así sabemos que en algún momento había sido campanero (a menos que sea una confusión con su labor de follador); y en 1816 se le nombra, por fin, "*ministro organista en ausencias y enfermedades del S^r Raz^o Organista*", con una renta de cuatro reales diarios. Por último

³⁷⁴ A.C. 1798-1805: fol.35v (1798); fol.63r (1799); fol.93v (1800); fol.133r (1801); fol.185r (1802); fol.229v (1803); fol.274v (1804); 1805-1811: fol.11v (1805); fol.73v (1806); fol.125r (1807).

³⁷⁵ A.C. 1805-1811; fol. 134r. Cabildo de 27 de Febrero de 1808.

³⁷⁶ A.C. 1805-1811; fol. 163r. Cabildo de 31 de Diciembre de 1808.

se le aumenta el salario a seis reales en 1821, poco antes de la muerte de Carrión.³⁷⁷

C III.7.3 *El órgano de Olivares en este periodo*

La Doctora Cárdenas tiene hecha una escueta “Historia de los Órganos de Olivares” en su artículo. Allí nos remitimos para el tiempo anterior al periodo que estudiamos. Reflejamos aquí las noticias que hemos hallado en el ámbito del magisterio de Valdivia.

Según Cárdenas, el órgano que dispone la Colegial durante el magisterio de Valdivia fue el construido por Francisco Ortíguez, y se concluyó en 1744.³⁷⁸ Nada más convocar las oposiciones para el Magisterio de Capilla, que habrá de ocupar Valdivia, hay necesidad de reparar el órgano. En diciembre de 1759 se avisa a un organero que inspeccione el órgano y dé presupuesto para su reparación:

*“la rason dada por el maestro organero para la conposision y aumento de registros del Organo q su inporte era de cinco mill y quinientos R^s de cuia vista se Acordo y determino que solo se repasase y compusiese, sin añadirle cosa alguna; lo q fuese a menos costa”*³⁷⁹

Y las oposiciones se realizarán con el órgano descompuesto. Hasta 1761 no se retoma el asunto. El maestro organero acepta bajar quinientos reales “*con la circunstancia de no aumentarle la Corneta real q. prometia*” en el presupuesto primero. En reunión extraordinaria se discute la cuestión, decidiéndose buscar otro presupuesto

³⁷⁷ *Razon...* fol. 157r.

³⁷⁸ Cárdenas (1981), págs. 106-107.

³⁷⁹ A.C. 1758-1765; fols. 84r, 141v y 142r (15, 27 y 31 de Diciembre de 1760).

más ventajoso.³⁸⁰

En septiembre no se puede esperar más. “*Considerando quan presiso es para el culto y de dilatarlo sera mas obra de cada dia*”, se acuerda arreglarlo de una vez. El organista Mayorga es el encargado de negociar con el mismo organero en Sevilla, para hacerle ver “*la pobreza de la Iga. y si aze alguna baja se conpondra*”. Llegará a conseguir un nuevo descuento, de doscientos reales de vellón.³⁸¹ En octubre se da conocimiento del contrato:

“Y en este izo presente el S^r D Juan Maiorga como comisionado en la conposizion deel organo que la tenia ajustada con D Fran^{co} Perez Valladolid Maestro Organero segun por menor se espresa en el papel de condiziones y bajo de ellas izo la obligazion de cunplirlas aviendo de pagarle zinco mill y trezientos R^sVⁿ en tres plazos el primero de pronto para enpezar la obra: otro al medio de ella: y el ultimo concludida que sea perfectam^e y aprobada por otro maestro: como por menor consta de dha obligazion q. para en la contaduria: = para lo qual se Acordo se saquen del Arca de tres llabes los mill setz^{os} treinta y tres R^s del primer plazo para q se entreguen a dho maestro por el S^r Pons recojiendo este rezibo”.³⁸²

A finales de junio se hace el segundo pago, luego se manda reparar el dorado del mueble, y el 31 de julio se efectúa el pago final.³⁸³

Hasta el año 1767 no es necesario afinar nuevamente el instrumento.³⁸⁴ Y al año siguiente el organista informa que “*era preciso desmontar el organo*”. Debió ser algo grave, pues en marzo de 1778 se consigue encontrar “*un Maestro organista, o compositor*

³⁸⁰ A.C. 1758-1765; fol. 157v-158r (25-IV-1761); fol. 160r (7-V-1761).

³⁸¹ A.C. 1758-1765; fols. 182r, 184r y 186r (5, 19 y 26-IX-1761).

³⁸² A.C. 1758-1765; fol. 188v. Cabildo de 10 de Octubre de 1761.

³⁸³ A.C. 1758-1765; fol.221r<201>(26-VI); fol.222r<202>(3-VII); fol.224v<204>(31-VII)

³⁸⁴ A.C. 1780-1789; fol. 55r. Cabildo de 4 de Abril de 1767.

de organos”, que pide “*mil Rrs. libres y de comer, y casa adonde estar para trabajar y llebados, y traidos*”. Pero aparte de la compostura se le pide al organero que añada “*todos aquellos ynstrumentos que le falten, que son nezesarios para la buena armonia de la musica*”. Desgraciadamente no se explican cuáles son estos registros que se le quieren añadir.³⁸⁵

En abril de 1780 se convoca un cabildo Extraordinario para informar

*“que haviendose presentado en esta villa un maestro organero, y haver manifestado los Sr^{es} inteligentes en esta facultad, ser preciso componer el organo de esta Iglesia, y que aunque al presente no tenia la maior necesidad, estaba proximo a que pasado a pocos meses la tubiera, en cuió caso seria preciso gastar mucho mas, de lo que en el dia puede costar la composicion, por la escasez que ai de maestros de esta arte”*³⁸⁶

Es curiosa la expresión “*escasez que ai de maestros de esta arte*”. Por ello el cabildo se decide a realizar la reparación preventiva, pagando los quinientos reales que pide el organero; aunque se llega a regatear no se consigue rebajar el precio: “*y tratado con dho maestro, este no se ha conbenido a hacer dha obra por menos de los quinientos R^s”*³⁸⁷ Aunque al finalizar la obra el organista Mayorga informa “*que el organo se havia compuesto por el Maestro en la cantidad de quatrocientos y cinq^{ta} R^s”*³⁸⁸

Justo un año después, con motivo de las oposiciones para la plaza de organista, hay que afinar de nuevo el órgano “*pues lo necesita segun se ha manifestado por inteligentes*”.³⁸⁹

³⁸⁵ A.C. 1776-1780; fol. 91r. Cabildo de 30 de Marzo de 1778.

³⁸⁶ A.C. 1780-1789; fol.5v-6r. Cabildo Extraordinario de 18 de Abril de 1780.

³⁸⁷ A.C. 1780-1789; fol. 6v. Cabildo de 19 de Abril de 1780.

³⁸⁸ A.C. 1780-1789; fol. 8r. Cabildo de 29 de Abril de 1780.

³⁸⁹ A.C. 1780-1789; fol. fol.33v. Cabildo de 30 de Junio de 1781.

En 1789 parece que se explica por qué tiene tantos problemas el órgano. Ante un proyecto de poner cancelas en las puertas se presenta la objeción de que la oscuridad del templo, que ya es mucha, se vería agravada con tales aditamentos. Sería mejor

“pensar en mudar el organo a el lado derecho de el coro siempre que tenga cavimento sin llegar a el anvito de el cañon de la nabe por lo bajo, y tomar el alto de el, pues asi por la claraboia de los pies de la Ig^a quitando el organo que la estorba quedaria con la luz sufiziente”.³⁹⁰

Esta luz también daña al órgano, como algunos años más tarde el organista manifestaría ante el Cabildo. En este momento se limita a pedir presupuesto y a mandar limpiar el instrumento *“por lo acolbados (colmados) que se allan los cañones de polbo y aber años que no se ejecuta”*.³⁹¹ Finalmente no se realizó la mudanza del órgano. No había fondos para ello. Diez años después se realiza una nueva limpieza, y se busca un nuevo arreglo.³⁹²

La explicación de la claraboya del muro de los pies de la iglesia se presenta en mayo de 1797:

“manifesto el S^r Raz^o organista estava el Organo en una suma decadencia por ser su primitiva construccion antigua, recibiendo dho instrumento no poco perjuicio por la claraboya q tiene al frente, castigandole demasiado el sol, con especialidad los veranos; impidiendo igualm^{te} la comunicacion de luz a la Ig^{la} y no estar cituado en el citio devido”.³⁹³

Propone el organista Carrión que se construya un órgano nuevo y en el sitio adecuado, aprovechando que en Sevilla estaban unos *“artifices organeros de*

³⁹⁰ A.C. 1780-1789; fol. 252r. Cabildo Extraordinario de 8 de Abril de 1789.

³⁹¹ A.C. 1780-1789; fol. 252v. Cabildo de 11 de Abril de 1789.

³⁹² A.C. 1789-1797; fols. 14v (6-II-1790) y fol. 88v (3-IX-1791).

³⁹³ A.C. 1789-1797; fol. 299v. Cabildo de 6 de Mayo de 1797.

esperimentada havidad para la construcion de dhos Ynstrumentos”, aunque no se indican sus nombres. Se manda en comisión al canónigo Martínez y a Valdivia para que se entrevisten con los organeros. Éstos prometen acudir en el plazo de un mes, pero no hay más noticias de ellos.

El resto de las noticias que parecen sobre el órgano son de afinaciones y ajustes. Así encontramos en 1798 una reparación que cuesta 1200 reales y la manutención del organero.³⁹⁴ Otra afinación en 1802, por 160 reales, manutención y desplazamientos.³⁹⁵ En septiembre de 1804 “*se mando conponer el organo linpiarlo tenplar y remontarlo*”.³⁹⁶ En 1807 sólo se señala indirectamente que se está haciendo una obra en el órgano, sin más detalles.³⁹⁷

Este órgano aguantará hasta 1817,³⁹⁸ en que se encarga a Antonio Otín Clavete la construcción de un instrumento nuevo, que es que ha llegado hasta el siglo XX, en que ha sido reparado, y bastante alterado, en 1942 y en 1995.³⁹⁹

³⁹⁴ A.C. 1797-1805; fol. 20r-v. Cabildo de 9 de Junio de 1798.

³⁹⁵ A.C. 1797-1805; fol. 145r y 146r. Cabildos de 18 y 24 de Abril de 1802.

³⁹⁶ A.C. 1797-1805; fol. 255r. Cabildo de 1 de Septiembre de 1804.

³⁹⁷ A.C. 1805-1811; fol. 88r. Cabildo de 25 de Abril de 1807.

³⁹⁸ La Dra. Cárdenas (1981; pág. 107) tal vez por error indica 1810.

³⁹⁹ Ayarra (1978) pág. 137; (1998) págs. 195-197.

III.8 BAJONISTAS

Fuera del organista, según los Estatutos, el único instrumentista fijo en la Capilla es el bajonista; tiene categoría equivalente a la de Capellán, y debía percibir como salario la renta de una capellanía.⁴⁰⁰ Decimos equivalente, pues en ningún lugar consta la obligación de que el bajonista sea sacerdote y por lo tanto de ser capellán; los casos que se verán más adelante confirmarán esta observación.

En Olivares el bajonista tiene su puesto destacado desde la fundación de la Colegial.⁴⁰¹ Así figura en sus Estatutos, al final del apartado que se dedica a la figura del sochantre, diciendo: “*y en esta forma se proveerá para ella (para ayudar a la música) un Ministril Baxon*”.⁴⁰² El hecho de aparecer ligado a las funciones del sochantre nos indica que la función primaria que se le otorga es acompañar al Canto Llano. La importancia del bajón es tal que no se admite su falta en la música. En un cierto momento en que la Colegial pasó gran penuria económica el Abad, ausente en Madrid, escribe recomendando prescindir de la plaza de bajonista, aduciendo que “*no es necesario para el Culto divino*”. El cabildo se opone, siendo de la opinión contraria: es indispensable para el culto divino, y así está dispuesto por los Estatutos.⁴⁰³ En esos mismos momentos la capilla de música estaba bastante disminuida de voces, pero ni se piensa en prescindir del bajón.

⁴⁰⁰ *Estatutos...* Título XI, Estatuto III; pág. 113-114.

⁴⁰¹ Bajonistas anteriores a Valdivia son estudiados por la Dra. Cárdenas (1981) en las págs. 121-123. La etapa de Valdivia apenas está tratada.

⁴⁰² *Estatutos...* Título IV, estatuto XXXV; pág. 53.

⁴⁰³ A.C. 1765-1776; fol. 76v. Cabildo de 13 de Enero de 1768.

Cuando Valdivia accede al magisterio era bajonista **Francisco Cedillos**, natural de la propia Villa. Accedió a su puesto en 1758, y se ordena de mayores en 1761;⁴⁰⁴ no consta que se le presione para ello, lo que se sí se hacía con otros personajes como el maestro de capilla, o el organista, que sí tenían obligación estatutaria de ser presbíteros.

Sin dar explicaciones, Cedillos se ausenta el suficiente tiempo para que el Cabildo acuerde “*que se averigüe si viene o no a tocar, para poder buscar sustituto para Semana Santa*”.⁴⁰⁵ Finalmente, y sin que consten razones, siete días después presenta el desistimiento de su plaza en 1767. Al mes siguiente se convocan oposiciones para cubrir la vacante.

La sucesión es problemática. Las Actas Capitulares no reflejan todo lo que pudo pasar. Faltan datos. Y en la “*Razon de los Individuos...*” también faltan las entradas de algunos de los bajonistas de esta etapa. Con lo que se tiene reconstruimos estos años.

Para la sucesión de Cedillos se presentan dos aspirantes: Pablo Cotilla y Agustín Romero. Resulta elegido el primero, parece ser que por tocar también el violín y la trompa.

“y habiendose pasado a la eleccion, salio electo Pablo Cotilla; y sabiendo tocar violin y trompa, se admitio por Baxonista (...) con la obligacion de tocar qualquiera de los tres instrumentos segun acomodare mexor a la Capilla”.⁴⁰⁶

No volvemos a saber de él nada después que solicite en septiembre que se le haga colativa su renta para poder ordenarse.⁴⁰⁷ Luego desaparece sin más noticias.

⁴⁰⁴ A.C. 1758-1765; fol. 161r. Cabildo de 16 de Mayo de 1761.

⁴⁰⁵ A.C. 1765-1776; fol. 55r. Cabildo de 4 de Abril de 1767.

⁴⁰⁶ A.C. 1765-1776; fol. 61r. Cabildo de 9 de Junio de 1767.

⁴⁰⁷ A.C. 1765-1776; fol. 68r. Cabildo de 5 de Septiembre de 1767.

Convocadas nuevas oposiciones para diciembre, sólo se presenta Francisco Cedillos, que pretende volver. Poco después aparece un aspirante de Sevilla: Francisco Ximénez; con ellos se realizan las pruebas, que no se detallan en las actas. En Enero el Abad se opone a la admisión de Cedillos, pues ya antes se había despedido;⁴⁰⁸ y en esta situación recomienda prescindir de la plaza de bajonista, como se ha comentado más arriba. Visto el asunto, se manda buscar un bajonista para la próxima Semana Santa.

Hasta agosto de 1768 no aparece un nuevo aspirante; no constan en las Actas que se realicen pruebas algunas de admisión, pero parece ser que las debió superar, pues a los dos días el Cabildo acuerda no recibirlo hasta que no cumpla con la costumbre de hacer visitas de cortesía a algunos de los señores capitulares. Cumple al día siguiente, y así es elegido por unanimidad.⁴⁰⁹

Pero aún no conocemos su identidad. Este músico no figura en la *Relación de Yndividuos...*, por lo que hay que esperar hasta que hace “*formal desestimiento de esta plaza*” en Diciembre: se llama **Arcadio Saa** (también escrito Zaa).⁴¹⁰

Juan Saa (¿su hermano?; tampoco aparece en la *Relación...*) ha estado supliendo desde las Pascuas anteriores, y solicita la plaza en propiedad. Se le indica que permanezca en la interinidad hasta que se convoquen otras oposiciones. Valdivia es comisionado para dar publicidad a éstas:

“practicando el Sr maestro de capilla algunos avisos a las Capillas de musica de Sevilla u otras partes, para si se encuentra quien quiera venir a hazer oposizion”.⁴¹¹

⁴⁰⁸ A.C. 1765-1776; fol. 76r. Cabildo de 13 de Enero de 1768.

⁴⁰⁹ A.C. 1765-1776; fol. 103r-v. Cabildos de 29 y 30 de Agosto de 1768.

⁴¹⁰ A.C. 1765-1776; fol. 116r. Cabildo de 31 de Diciembre de 1768.

⁴¹¹ A.C. 1765-1776; fol. 117r. Cabildo de 27 de Enero de 1769.

Pasan los años de 1769 a 1772 sin convocarse oposiciones; posiblemente por falta de opositores. Hasta que aparecen novedades importantes en 1773. Por una parte Francisco García de Acosta, antiguo mozo de coro solicita el Bajón de la Iglesia para ir aprender a Sevilla,

“mediante no servir a nadie y ser pobre hasta tanto puede facilitar el comprar uno se acuerdo se le de para el fin que espresa”.⁴¹²

Por otra parte, el once de noviembre se convocan las oposiciones para el mes siguiente, a las que sólo se presentan el interino Juan Saa y el aprendiz Francisco García de Acosta. Sin embargo no aparecen en las actas ni la fecha concreta de las pruebas, ni quién salió elegido en ellas. Se verá claro que fue Juan Saa, por las noticias que tendremos de él más adelante. Y porque Francisco García al año siguiente solicita

“se le diese alguna ayuda de costa, por haver tocado el baxon en algunos dias festivos y se le mandaron dar cien reales vellon, por una vez”.⁴¹³

La noticia es importante porque nos explica el hecho de que existan en el archivo musical de Olivares varias obras del maestro Valdivia que llevan un acompañamiento de dos bajones obligados. Estas obras, cinco villancicos y un miserere, están fechados en este periodo en que la Colegial dispone de dos bajonistas: el titular Saa y el aprendiz García.

No hay más noticias de bajonistas hasta tres años después. En 1776 Juan Saa se despide, por *haber logrado fuera otra (plaza) de mas comodidad suya* en otro lugar. En el mismo Cabildo Francisco García solicita la plaza vacante;

“y constando a todos su suficiencia, y habilidad para servir la dha. plaza,

⁴¹² A.C. 1765-1776; fol. 256r. Cabildo de 2 de Enero de 1773.

⁴¹³ A.C. 1765-1776; fol. 259r. Cabildo de 31 de Diciembre de 1774.

se acordo se admita en ella sin preceder oposicion, por todos los votos unanimes y conformes, y el de el Rmo. Sr. Abad como asi lo asento el Sr. Presidente por haverselo insinuado su Señoria R^{ma}.⁴¹⁴

La *Razon de Yndividuos...* nos hace un resumen de la vida de **Francisco García de Acosta**. Entró como mozo de coro en julio de 1765, pasando a salmista apuntador en 31 de Diciembre de 1773. En 1774 comienza a trabajar como oficial mayor de la Contaduría de la Colegial, cargo con el que simultaneará el de bajonista que ha ganado en 1776.⁴¹⁵

Del resto de su vida en la colegial poco más sabemos. Tuvo un pleito con la Colegial por unos atrasos en su sueldo de oficial de cuentas, que tardó dos años en resolverse.⁴¹⁶ Respecto al salario sabemos que al principio no recibía la renta completa de bajonista, por problemas de liquidez de la Colegial. Solicita aumentos, que no se resuelven hasta 1785 en una subida a siete reales diarios por los dos empleos. Sólo en 1797 se le completa la renta, quedando 200 ducados por bajonista y otros 100 por oficial de la Contaduría, es decir, nueve reales diarios. La última noticia es de 1803, en que se le aumentó la renta de contaduría a 200 ducados.⁴¹⁷ No hay más noticias de Francisco García, ni de otros bajonistas en el periodo de Valdivia.

⁴¹⁴ A.C. 1776-1780; fol. 27v-28r. Cabildo de 30 de Noviembre de 1776.

⁴¹⁵ *Razon...*, fol. 143r.

⁴¹⁶ A.C. 1780-1789; fol. 245v-247v. 7 de Febrero de 1785; y A.C. 1789-1797; fol.45r-46r. 18 de Diciembre de 1790.

⁴¹⁷ *Razon...*, fol. 143r.

III.9 VIOLINISTAS

Ya indica Cárdenas que los violinistas son los mismos capellanes de la Colegial, y señala datos de varios de ellos.⁴¹⁸ Pero nosotros hemos encontrado que además hay también ministros salmistas que tocan el violín.

Así ni José Polo ni Antonio González son capellanes como indica Cárdenas, sino salmistas. El primero ingresa en la Colegial con la obligación añadida de suplir en el órgano, pues “*tiene habilidad de tocar el organo, biolin y cantar*”;⁴¹⁹ el segundo lo conocemos al solicitar una ayuda económica, “*por cuanto suple en la música y además tocando el violín (...) pues gasta de suio cuerdas para el instrumento*”.⁴²⁰

Francisco Cedillos, bajonista titular que ya conocemos, cuando va a ordenarse pide que se le convierta su sueldo en renta colativa, aduciendo que cumple con los requisitos solicitados en su admisión:

“sabiendo tocar ademas el biolin para aconpañar en la musica con el (...) y estar cumpliendo en uno y otro instrumento”.⁴²¹

⁴¹⁸ Cárdenas (1981) págs. 21-23, 120.

⁴¹⁹ A.C. 1758-1765; fol. 49v. Cabildo de 9 de Abril de 1759.

⁴²⁰ A.C. 1758-1765; fol.161r. Cabildo de 16 de Mayo de 1761.

⁴²¹ A.C. 1758-1765; fol.161v. Cabildo de 16 de Mayo de 1761.

No debería cumplir mucho con el violín, porque cinco años más tarde se dirige al Cabildo solicitando

“que mediante tocar ya violin se le diera un caiz de trigo, que era lo que se le daba a su antezesor, y lo mismo, que se le havia ofrezido a el tiempo de su recevimiento, y en atenzion a no estar bien instruido en dicho Instrumento, y por que le sirviera de estimulo para aplicarse, y perfeccionarse, se acordo que por aora se la diera medio caiz, del uno que solicitaba”.⁴²²

Y otro más: Pablo Cotilla aprueba las oposiciones para bajonista y, como en los casos anteriores, es elegido frente a otro candidato por saber tocar el violín.

Sí es capellán Pedro del Villar (aunque no es citado por Cárdenas), y recibe del Cabildo

“cada año repartido en tercios veinte Reales, para encordar el violin, y le toque siempre que se le mande por el Sr Maestro de Capilla”.⁴²³

No hay otras noticias de violinistas hasta 1802, en que el Cabildo otorga una remuneración de quince reales

“a el Capellan D Ramon de Urrutia, por tocar el violin en los dias clacicos; y sien riales a el otro ministro que hace ygal exercicio”.⁴²⁴

No hay noticia de quién pudo ser el otro violinista, pero la calificación de *ministro* nos hace pensar que no fuera capellán. Durante el tiempo de la capellanía de Ramón

⁴²² A.C. 1765-1776; fol. 42r. Cabildo de 6 de Septiembre de 1766.

⁴²³ A.C. 1765-1776; fol. 66r. Cabildo de 1 de Agosto de 1767.

⁴²⁴ A.C. 1797-1805; fol. 185v. Cabildo de 31 de Diciembre de 1802.

Urrutia en las actas capitulares se refleja la costumbre de mandar llamar dos violinistas, para los días de la Semana Santa, el Corpus Christi y la festividad de la Virgen de las Nieves. Tal vez al ser Urrutia capellán su obligación de asistencia al Coro le impediría participar de la Música.⁴²⁵ De todas maneras es a este Urrutia, y no al maestro de Capilla, a quien se le encarga en dos ocasiones la misión de buscar y traer a los violinistas.⁴²⁶ La razón es que el mismo Urrutia era sevillano, y que Valdivia está ya bastante mayor en estos años, y ocupado con otros cargos en la Colegial como para tener que desplazarse a Sevilla, como se manifiesta en otra ocasión en que

*“Dⁿ Juan Valdivia de parte del Rv^{mo} S^r Abad (dice) ser nesesario los oficios de Semana Santa traer un sochantre o cantor q las haga el Cab^{do} dispuso se nontrase (sic.) pero el S^r Comunal (Valdivia) dijo no tenia conosimiento en Sevilla y q asi se podia p^r su medio comisionar a Dⁿ Ramon Urrutia para tal fin lo q se determino”.*⁴²⁷

Desde 1785 a 1797 (excepto en los años 1788 y 1795) encontramos a estos “músicos forasteros”. No todos los años se indica el llamamiento de violinistas para las tres festividades en las Actas, pero puede deberse igual a un descuido del Secretario (o del mismo Cabildo) que al hecho de que no se les llamara. Ya hemos comentado que las Actas de Olivares son bastante irregulares. Por lo mismo, los años citados como excepción podrían no serlo en realidad; de 1795 se conserva una obra en el archivo que pide dos violines. Tal vez tocara Urrutia, o no se reseñara en las actas la venida de músicos foráneos. Sin embargo hay violinistas en la propia Colegial, pues al iniciarse el año de 1802

“se mandaron librar a favor de cada uno de los Ministros aplicados a

⁴²⁵ Véanse estas noticias en la Tabla 6 del Apéndice II.

⁴²⁶ A.C. 1789-97; fol.185r (29-III-1794). 1797-1805: fol.144r (10-IV-1802).

⁴²⁷ A.C. 1797-1805; fol. 237r. Cabildo de 17 de Marzo de 1804.

tocar biolin sinquenta riales de bellon por una bes”.⁴²⁸

La costumbre de traer violinistas se interrumpe en 1804, ante la inmensa penuria que sufre la Villa.⁴²⁹ En Febrero de 1806 se plantea suprimir las contrataciones de músicos de afuera. Pero al mes siguiente se vuelve a discutir el asunto, y finalmente

“se acordo con pluralidad de votos y despues de largas altercaciones se traxesen los dos musicos acostumbrados y ser podia otros dos instrumentos mas, a fin de que se hiciesen los oficios divinos con mas decoro y veneracion que se han hecho en otras ocasiones con los dos solos”.⁴³⁰

En esta ocasión se nos informa que estos músicos se traen de Sevilla. No se tienen más noticias de violinistas hasta poco tiempo antes de la muerte de Valdivia. Tras la ocupación francesa y la Guerra de Independencia quedó la Colegial con una gran escasez de recursos, y entonces se acuerda *“que no se traigan para ninguna festividad musicos de afuera”*.⁴³¹

⁴²⁸ A.C. 1797-1805; fol. 134r. Cabildo de 2 de Enero de 1802.

⁴²⁹ A.C. 1797-1805; fol. 237v. Cabildo de 24 de Marzo de 1804.

⁴³⁰ A.C. 1805-1811; fol.26r. Cabildo de 29 de Marzo de 1806.

⁴³¹ A.C. 1805-1811; fol. 291r. Cabildo de 8 de Enero de 1811.

Capítulo IV:

JUAN PASCUAL VALDIVIA Y
VALENZUELA

IV.1 BIOGRAFÍA

C IV.1.1 *Orígenes*

No tenemos noticias de Juan Pascual Valdivia y Valenzuela anteriores a su llegada a Olivares. De su origen y nacimiento nada se dice en las Actas Capitulares del tiempo en que estuvo activo en la Villa. Sólo el libro de la Colegial *Razón de los individuos...* nos ofreció el único dato cierto que tuvimos al principio, sobre su lugar de nacimiento:

“El Sr Dⁿ Juan Pascual Valdivia nat^o de Alcalá la Real tomo en encomienda dha Raz^{on} de M^{ro} de Capilla en 4 de Junio de 1760, y en 22 de Diciembre de 1762 tomó posesión. Murió día 12 de Marzo de 1811 a las diez de la noche”.⁴³²

Lo cual nos llevó investigar en Alcalá la Real los archivos municipal y de la parroquia de Santo Domingo. Llegamos a plantearnos algunas teorías sobre su origen, especialmente que pudiera ser un expósito, basándonos en los pocos datos encontrados. Hasta que el hallazgo del primer testamento de Valdivia nos dio una luz definitiva. En este testamento se nos expone claramente su filiación:

“natural de la villa de Alcalá la R^l hijo legitimo y de legitimo matrim^o de Dⁿ Gregorio Valenzuela y Valdivia y D^a Ana Valdivia, naturales y vecinos

⁴³² *Razon...* fol 69v.

que fueron de dha Villa ya difuntos”.⁴³³

La fecha de nacimiento no consta en los testamentos, ni en la *Razón de los individuos...*, ni en ningún otro documento. Indirectamente podemos calcularla con aproximación. Como veremos más adelante, aunque Valdivia aprobó sus oposiciones en 1760, no tomó posesión efectiva de su empleo hasta que se ordenó de sacerdote en 1762. Y no era sacerdote porque no tenía la edad necesaria para ordenarse. El Concilio de Trento pone como edad mínima para recibir la ordenación sacerdotal los veinticinco años.⁴³⁴ En Marzo y Abril de 1762 se apremia a Valdivia para que se ordene, por tanto ya debería tener entonces la edad necesaria de veinticinco años. Por fin presenta el certificado de su ordenación de subdiácono en Junio, y el de sacerdote en Diciembre del dicho año.⁴³⁵ Con un sencillo cálculo podemos decir que habría nacido hacia 1737, o poco antes.

Fuimos a buscar razón de Valdivia en los archivos parroquiales de Alcalá la Real. Pero nos encontramos con una situación difícil. En el siglo XVIII sólo había dos iglesias parroquiales, y la primera, la Iglesia Mayor bajo la advocación de la Virgen de Consolación, fue quemada en la Guerra Civil de 1936. Sólo nos quedaba la parroquia de Santo Domingo de Silos. En su archivo (muy rico, por cierto) buscamos desde el final del año de 1737 retrocediendo en el tiempo. El único Juan Pascual encontrado fue un expósito, bautizado el dos de Enero de 1735.⁴³⁶ En los tres años anteriores a 1737 no aparece ningún otro niño bautizado como Juan Pascual. La conclusión necesaria es que debió ser bautizado en la Iglesia Mayor, con lo que se han perdido los datos de su bautismo.

⁴³³ A.N.S.M. legajo 575, volumen 1º: 1810; fol. 55r. Los testamentos se transcriben en los Documentos 10 y 12 del Apéndice I

⁴³⁴ “El Sacramento del Orden. Decreto sobre la Reforma. Cap. XII: Edad que se requiere para recibir las órdenes mayores”, en: *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*. Edición digital de VE Multimedia™.

⁴³⁵ A.C. 1758-65; Apremios en fol. 210r y fol 214v; certificados en fol. 221r y 238r.

⁴³⁶ *Libro XIII de Baptismos* (...) 1727-1761; sin foliar.

La gran institución religiosa de Alcalá la Real fue la gran Iglesia Colegial, situada en el cerro de castillo que domina la ciudad. Desgraciadamente fue incendiada en 1812, perdiéndose la mayor parte de su archivo. Catedrales, Colegiales, y en menor grado las parroquias, han sido los únicos centros de formación musical hasta la creación de las escuelas de música de las Sociedades Económicas de Amigos del País a mediados del XVIII, y el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX. Los grandes músicos españoles de los que tenemos noticias desde el siglo XVI, han comenzado como Mozos de Coro, Niños Cantorcicos o Seises. Tal vez el niño Juan Pascual iniciaría su carrera musical en la Colegial como mozo de coro. La idea es atractiva y lógica; pero tampoco la podemos comprobar. De cualquier forma no hay otras noticias sobre Juan Pascual Valdivia hasta su llegada a Olivares.

Teniendo la Colegial de Olivares “jurisdicción exenta” (*nullius dioecesis*) podría Valdivia haberse ordenado en la Villa. Se han buscado los documentos de su ordenación sacerdotal en Olivares, pero el archivo no está catalogado y a penas ordenado, por lo que es difícil encontrar un documento concreto. La búsqueda ha sido infructuosa, aunque hemos hallado documentos de otras personas que se ordenaron en fecha cercana a Valdivia. La norma en la época era que un aspirante al sacerdocio se ordenase en su diócesis natal; por eso se ha indagado en los archivos del obispado de Jaén, también sin resultado. Por si acaso también se consultó en los arzobispados de Sevilla y Granada. En Sevilla no hay nada; y el archivo de Granada está ahora en plena labor de ordenación, catalogación e indización, por lo que no todos los fondos son accesibles. En la parte abierta del archivo solicitamos una consulta, que tampoco obtuvo resultado positivo.

C IV.1.2 *Las Oposiciones de acceso al Magisterio*

Antonio González Guerrero, anterior Maestro de Capilla de Olivares, falleció el 10 de Septiembre de 1759, habiendo estado enfermo desde finales del mes de mayo

anterior.⁴³⁷ Debería tener entonces unos 74 años, pues consta que ganó su empleo de Maestro de Capilla sin ser sacerdote, y no tomó posesión efectiva de su puesto hasta que se ordenó en 1710.⁴³⁸

Esta enfermedad debía tener inhabilitado totalmente al viejo Maestro, pues Francisco Mayés, el Capellán músico de más antigüedad, presenta al Cabildo un memorial solicitando dirigir la Capilla interinamente. Según los Estatutos, esta labor corresponde al Organista en las ausencias y enfermedades del Maestro de Capilla, por lo que se encarga a Juan Mayorga, organista, que se ocupe del “*gobierno de la Capilla*”, mientras Mayés se encargaría de llevar el compás, pues “*dho Sr Organista desde el organo no puede llevarlo*”.⁴³⁹

Inmediatamente al fallecimiento del Maestro González se mandan publicar edictos convocando oposiciones para cubrir la vacante, y citando a los aspirantes “*con termino a dos meses*”.⁴⁴⁰

Concluido el plazo dado se reúnen los Señores Capitulares para ver cómo hay que hacer unas oposiciones. Antonio González había estado 49 años en su puesto, y ya nadie se acordaba de cómo llevar el procedimiento de selección. Se revisan las Actas Capitulares de la oposición ganada por González, y según el modelo de éstas se convocan las actuales.

El día primero de Diciembre de 1759 se reúne un Cabildo extraordinario para preparar el procedimiento de la Oposición. En primer lugar se decide llamar como “*juez intelixente que diese su voto consultivo*” a Juan Roldán, organista segundo de la Catedral de Sevilla, por ser “*sujeto mui avil en composición, y de mucha consiencia*”⁴⁴¹ y que

⁴³⁷ A.C. 1758-65, fol.60v; Junta particular 11-VIII-59 (defunción). Enfermedad en fol.55v; Cabildo 26-V-59.

⁴³⁸ “*El Sr. Dn. Antonio González maestro de capilla, se le dio la renta de una racion en 16 de Abril de 1710, (...), tomo posesion en 12 de Julio de 1710, murio en 11 de Septiembre de 1759*”. (Razón... fol 69v)

⁴³⁹ A.C. 1758-65, fol.55v; Cabildo de 26 Mayo, 1759.

⁴⁴⁰ A.C. 1758-65, fol 60v; Cabildo de 11 de noviembre, 1759.

⁴⁴¹ A.C. 1758-65, fol 82r-v; Cabildo de 1 de Diciembre, 1759.

presidirá el tribunal; formarán parte del mismo el Racionero organista Juan Mayorga, el Racionero Juan Bejarano (anteriormente capellán músico), y el Secretario Capitular José Hernández Araujo. Mayorga es comisionado para ir a Sevilla a solicitar la presencia de Juan Roldán y buscar los cantores e instrumentistas que fueran necesarios, según la opinión del señor Roldán.

Mientras tanto, se habían presentado dos aspirantes a la plaza: Francisco Delgado Montero y Juan Domingo Vidal.⁴⁴²

Las pruebas comienzan el lunes 10 de Diciembre con la composición de un salmo de Prima en un plazo de dieciséis horas, estando aislados los opositores. A continuación se celebra un examen oral ante el tribunal, y se les hace componer una breve pieza en Canto Llano. Entre los días doce y trece tienen que componer un villancico a cuatro voces con acompañamiento de dos violines sobre un texto dado, encerrados por separado durante veinticuatro horas. El catorce por la tarde debieron componer un motete.

Terminada esta parte, en Cabildo ordinario⁴⁴³ se designa día y hora para oír las obras que se han compuesto en las diversas pruebas: el siguiente lunes dieciocho. Para ello se manda llamar de Sevilla a los músicos ya concertados para reforzar la Capilla de Música de la Colegial, y se les busca alojamiento en la Villa. Las audiciones se extienden hasta el día siguiente, y en ellas además se interpretan otras obras “voluntarias” presentadas por los opositores.

El jueves veinte se reúne el Cabildo extraordinariamente para oír el dictamen de D. Juan Roldán y tomar decisiones. En las actas de este Cabildo quedan reflejadas todas las incidencias de las oposiciones. El informe literal del organista segundo de la Catedral

⁴⁴² Más adelante ambos llegarán a ser Maestros de Capilla de la Catedral de Cádiz. Delgado lo fue hasta 1792. Vidal pasó primero por la Colegial del Salvador de Sevilla, desde 1760, estando luego documentado entre 1767 y 1781; más tarde llega a Cádiz, estando hasta su muerte en 1808. MARTÍN MORENO (1985) págs. 88, 130 y 193; PAJARES (1993) pág. 547.

⁴⁴³ A.C. 1758-65, fol 84v; Cabildo 15-XII-1759

Hispalense es el siguiente:

“R^{mo} S^r aviendo dispuesto y concluido los actos de la oposicion a la prev^{da} del magisterio de Capilla de esta S^{ta} Ynsigne Collex^l en el modo que me ha paresido correspondiente y regular a dho empleo: presenciados por el Señor Sec^o Cap^{pr} y señores Diputados destinados por V.S: y echo cargo de los dos sujetos que han concurrido: llevando por obxeto las tres circunstancias de actitud para dirigir Capilla y coro: de lo fundamental (y de poco efugio) en la composicion, y de lo advitrario, y comun en dha facult^d devo exponer a V.S. lo sig^{te} Primeram^{te} en lo correspondiente a dirigir capilla y coro: los contemplo nuevos y de poca practica. En lo perteneciente a lo fundamental y de poco efugio: han echo una corta parte digna de aprovacion, (bien que en esto esta mas instruido, Dⁿ Ju Domingo) En lo perteneciente a lo advitrario y comun (en lo que ai mucho efuxio) los he hallado en ygal grado, pesadas circunstancias; esto es lo que alcanza mi cortedad para descargo de mi conciencia, deseando en todo acertar, y obedeser a V.S. R^{ma} a quien la Div^{na} prospere dilatados siglos. Olivares y Diz^{re} en 18 de 1759 = R^{te} Serv^r y Cap^{pn} de V.S. R^{ma}, = Juan Roldan Guatel=⁴⁴⁴

El presidente del Cabildo, el Chantre Don Agustín de Montilla, es claro en la exposición que hace tras leerse el informe: ninguno cumple con las condiciones necesarias. Por tanto propone que la oposición quede abierta, y otra vez se pongan edictos para que se presenten nuevos opositores. Con el acuerdo unánime por parte de los presentes se cierra la primera parte de estas oposiciones. De todo esto se envía cumplida información al Sr. Patrono, el Duque de Alba.

En el último momento del Cabildo se toma otro acuerdo: ofrecer un regalo a Juan Roldán. Ya que “*nada se le ha dado, ni el querra tomar cosa alguna*” se encarga enviarle

⁴⁴⁴ A.C. 1758-65, fol 87v-88r. Literal del acta en el documento 3 del Apéndice I.

“un corte de chupa y clason con sus forros de terciopelo”.⁴⁴⁵

Mientras tanto hay que preparar las fiestas navideñas. Miguel de Castro, Capellán músico, se ofrece al Cabildo para

“que a menos costo el compondria la Capp^{lla} y proveeria de papeles toda la pasqua, y demas dias festivos proximos, y en atension a esto se acordo que (...) se el den ciento y veinte (reales vellón) para que los reparta entre un sobrino que el dho Castro tiene y An^{to} Gonz^s respecto a que estos abran de llevar el peso de la musica”.⁴⁴⁶

A la semana siguiente se le paga, y así sabemos que Castro se había encargado de dirigir la Capilla.⁴⁴⁷

El Cabildo del 29 de Diciembre nos da noticias de Juan Domingo Vidal: ha conseguido el magisterio de capilla de la Colegial del Salvador de Sevilla, por lo que escribe una carta al Cabildo de Olivares desistiendo de su oposición.⁴⁴⁸

Hasta el diecinueve de Enero de 1760 no se da la orden de publicar los edictos que llamen a nuevos opositores. Se corrige el modelo de edicto, ya que el anterior parece ser que no estaba muy claro; el nuevo texto se incluye al final del acta capitular para que sirva de modelo en el futuro.⁴⁴⁹ El nuevo plazo es de tres meses, a contar desde el veintiuno de Enero.

Una semana antes de cumplir el plazo se presenta el que será único opositor en esta segunda fase: Juan Pascual Valdivia. En el Cabildo del 12 de Abril se hacen los

⁴⁴⁵ A.C. 1758-65, fol 89r.

⁴⁴⁶ A.C. 1758-65, fol 89v; Cabildo 22-XII-1759

⁴⁴⁷ A.C. 1758-65, fol 91v; Cabildo 29-XII-1759

⁴⁴⁸ A.C. 1758-65, fol 81r.

⁴⁴⁹ A.C. 1758-65, fol 96v-97r. Ver el literal en el documento 2 del Apéndice I.

preparativos de la oposición. Se vuelve a llamar a Juan Roldán, que se alojará en la casa del organista Mayorga. Se designan a los mismos miembros para el tribunal: el racionero Bejarano y el organista Mayorga. El Secretario en el ínterin ha cambiado; ahora será el canónigo D. José Hernández Araujo. En esta ocasión no es necesario llamar otros músicos de Sevilla; sólo se recurriría al Sochantre de Sanlúcar la Mayor, si fuese necesario.⁴⁵⁰

Las pruebas fueron del mismo tenor que en la fase anterior. El día veintitrés el opositor ha de componer un salmo sacado al azar del Breviario: el salmo de la Sabatina, a cinco voces y de séptimo tono, en un plazo de dieciséis horas. El veinticuatro por la tarde se da al opositor un texto para componer un villancico a cuatro voces y acompañamiento de dos violines; plazo: veinticuatro horas. Al día siguiente se realiza el “*examen al facistol*”, que sería un ejercicio de dirección de la Capilla. Además se le hacen preguntas, y ha de realizar por escrito algunos ejercicios breves. El veintisiete debe realizar “*el paso forzado de motete con término de cuatro horas*”.⁴⁵¹

La tarde del mismo día veintisiete se interpreta el salmo por parte de la Capilla de la Colegial en el Coro de la Iglesia, acto al que asiste el Cabildo en pleno. Como la vez anterior, el examinando aporta algunas obras “voluntarias”. Al día siguiente se interpreta el villancico. Con ello termina la oposición.

En el Cabildo extraordinario de 2 de Mayo se hace la narración de todo lo sucedido, y se da lectura al dictamen de Juan Roldán, que en su literal es el siguiente:

“R^{mo} S^r en consecuencia de lo dispuesto por V^s en lo perteneziente al examen en el enpleo de Maestro de Capilla: siguiendo el mismo orden q. tengo expuesto a V^s y con arreglo a las Obligaziones q. corresponden a dho enpleo; debo a V^s lo q. siento, en los tres puntos q. lo abrazan todo =

⁴⁵⁰ A.C. 1758-65, fol 103r.

⁴⁵¹ A.C. 1758-65, fol 106v.

Lo primero en lo pertenesiente a dirigir Capilla y coro: lo he reconocido tener suficiente Practica Inteligencia y Dispozizion: en lo segundo pertenesiente a lo fundamental (y de poco efugio) ha echo competente parte, areglado a los prezeptos de la Compozizion: en lo terzero perteneziente a lo advitrario y comun (en q. ai mucho efugio) ha cumplido, expesialmente en la combinazion de letra y Musica. Esto es lo q. siento y debo dezir para descargo de mi consiensia deseando resulte el maior culto de la Ig^a y Obsequio a V^s R a quien la Divina prospere dilatados siglos en su maior aumento. Olibares en beinte y nuebe de Abril de mill sete^{os} y sesenta. Rendido Cap^{ar} y Serv^{or} de V^s R. Juan Roldan Guatel^r.⁴⁵²

La situación es difícil. Después de tanto tiempo sólo se presentaron tres candidatos: dos “malos” y uno “bueno”; y el “menos malo” se ha retirado, con lo que restan dos. Según los Estatutos de la Colegial (que se mandan leer en el Cabildo) hay que presentar al Patrono dos candidatos hábiles para que él elija y designe a uno de ellos.⁴⁵³

Sólo hay un aspirante idóneo para desempeñar el cargo satisfactoriamente que pueda ser presentado al Patrón. Se discute el asunto en el Cabildo, y se decide informar detenidamente al Duque de Alba, adjuntando los dictámenes del Maestro Roldán, y que “*en la carta se exprese el motibo de no proponer dos*”, con todos los votos, menos uno, a favor.⁴⁵⁴

Diez días más tarde se plantea hacer un presente de agradecimiento a Juan Roldán por su intervención; se acuerda enviarle “*media arroba de chocolate y dos latas de tabaco de a dos libras*”.⁴⁵⁵

Don Fernando de Silva, XII Duque de Alba, Patrono de la Colegial, da su

⁴⁵² A.C. 1758-65, fol 105v-107v. Texto completo en el documento 4 del Apéndice I.

⁴⁵³ *Estatutos...* Título IV, estatuto XIII (pág. 39), y estatuto XIX (pág. 42)

⁴⁵⁴ A.C. 1758-65, fol 107v.

⁴⁵⁵ A.C. 1758-65, fol 110r; Cabildo de 17 de Mayo de 1760.

conformidad en carta fechada en Aranjuez en veinticuatro de mayo. La situación es irregular, pero dadas las circunstancias acepta nombrar a Valdivia como Maestro de Capilla, aunque dando aviso de que no debe servir de precedente:

“Y sin que sirba de exemplar el no haberme propuesto dos personas segun costumbre por no hallar otros opositores a proposito”.⁴⁵⁶

La carta se lee en el Cabildo del cuatro de Junio de 1760, e inmediatamente se hace entrar en la Sala Capitular a Juan Pascual Valdivia. Éste jura su cargo y toma posesión se su asiento.

Pero no es la completa toma de posesión del Magisterio de Capilla. Según los Estatutos, no puede tomar posesión efectiva de su prebenda si no es sacerdote. Mientras no se ordena, la prebenda adjunta al cargo no es completa; así que se toma la decisión de que *“se le de encomienda por no tener ordenes algunas ni edad suficiente para ellas”*,⁴⁵⁷ es decir, con los derechos capitulares restringidos.

En este mismo Cabildo se tomó otro acuerdo importante:

“para el mejor rejimen de las funziones en q se debe aber musica se iziese un asiento de las obras q debe tener para q se canten, segun la festividad”.

Se tardará bastante en llevar a la práctica este acuerdo, pero de aquí obtendremos un documento muy interesante: las obligaciones del Maestro de Capilla.⁴⁵⁸

El despacho oficial del Título del Magisterio es firmado por el Duque de Alba el

⁴⁵⁶ A.C. 1758-65, fol 112r-v.

⁴⁵⁷ A. C. 1758-65, fol 112v. Sobre la encomienda: Texto completo de este Estatuto en el documento 5 del Apéndice I.

⁴⁵⁸ Véase más adelante el apartado III.2.2. Su literal está en el documento 7 del Apéndice I.

veinticinco de mayo y llegará para el cabildo de once de junio.⁴⁵⁹ Ya sólo hay que esperar a que Valdivia se ordene para que tome oficialmente posesión y plenos derechos.

C IV.1.3 *El Magisterio de Capilla*

Desde este momento actúa como Maestro de Capilla, aunque al tener la plaza en encomienda no asiste a las reuniones del cabildo; y por ello no aparecerá en las Actas hasta que no tome posesión de la plaza en propiedad. Pocas noticias tendremos en el futuro del maestro de capilla. Ya hemos comentado la parquedad de las Actas Capitulares. A ello habrá que añadir que el magisterio da para pocos asuntos dignos de reseñarse.

La primera noticia, el seis de agosto de 1671, es una ausencia de sus labores: las actas sólo indican que es por una enfermedad, sin especificar más. No es el único: dos capellanes músicos están también enfermos. Para poder solemnizar la fiesta de la Virgen de las Nieves, Patrona de Olivares, se manda avisar al sochantre de Sanlúcar la Mayor para que supliese en el coro, que sería dirigido por el organista Mayorga.⁴⁶⁰ De las dos ausencias de Valdivia reseñadas en las actas ésta es la única vez que se va a indicar la causa.

Las siguientes apariciones de Valdivia en la Actas son un año más tarde. Se deben a sendos apremios que se le hacen a él y al capellán Alonso Durán para que se ordenen. El primero, el seis de marzo de 1762, pone un plazo de dos meses para que “*se ordenasen de orden sacro*”. El segundo apremio es del 17 de abril. Surten su efecto, pues en el cabildo del 26 de junio ambos presentan los títulos de la ordenación de subdiácono.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ A.C. 1758-65, fol 113v.

⁴⁶⁰ A.C. 1758-65, fol 123v y 124r.

⁴⁶¹ A.C. 1758-65. Apremios en: fol. 210r y fol.214v; presentan títulos en: fol. 221r.

El 22 de diciembre se reúne un cabildo extraordinario para la toma de posesión: Valdivia ya está ordenado *in sacris*. Se va a proceder a la ceremonia; el Notario Mayor de la Abadía, Antonio Castrillo, despacha el nombramiento del Patrono, y el Abad, como Juez Ordinario, despacha la colación. Pero el acto no puede continuar; en ese momento se debían leer los estatutos que conciernen al Magisterio, y jurar su cumplimiento, pero “*mediante no estar dhos Statutos prebenidos a la mano y prontos*”⁴⁶² se pospone esta parte de la ceremonia hasta cuatro días más tarde.

Por fin se puede proceder a la toma de posesión efectiva. El proceso, similar al de otros lugares, es digno de ser reproducido:

“Dixo dho S^r Presidente que este Cav^{do} era para que en vista del que se selebro en el dia veinte y sinco del corriente y en el quedo sitado este dia, para que se le diese la posecion de su Racion al S^r Mt^{ro} de Capilla, D Ju Valdivia lo asia pres^{te} a fin de ver si avia algun reparo, lo q oido por todos los señores que componen este Cav^{do}, y no encontrandose alguno, dho S^r Presidente toco la campanilla, mando al Pertiguero llamase a dho S^r D Ju Valdivia para que entrase al Cav^{do} y lo ejecuto, despues se le leio los estatutos, que tiene que guardar y jurar; y aviendolos oido, juro de guardarlos poniendo la mano sobre ellos, y sobre el libro de los Evanjelios, acompañado de dho Presidente; y por averse en el Cav^{do} que se selebro el dia veinte y dos del que corre, leido el titulo de colacion y demas instrum^{tos} que para ello se requieren y no averse encontrado reparo, se omitio en este, por cuia rason se paso al acto de dha posecion; y aviendo salido de la Sala Cap^{pr} dho S^r D Ju Valdivia acompañado con algunos de los Señores de este Cav^{do} subio al Altar maior acompañado del S^r D JU de Sierra nombrado por el S^r Abad para darle dha posecion y de D Antonio Castrillo Nri^o maior; hiso oracion al Santissimo leyo en el misal algunas oraciones, mudo los candeleros de un lado a otro, toco la

⁴⁶² A.C. 1758-1765, fol. 238r-v. Cabildo extraordinario de 22-XII-1762.

campanilla, y hiso otras muestras de la dha posecion, y despues paso al coro donde tomo asiento acompañado del Dho S^r D Ju de Sierra y del dho Notario, donde echaron y tiraron algunas monedas desde el asiento; y acav^{do} bolbio a la sala Cap^{pr} en la que tomo el asiento que le corresponde, dio las g^s a todos los Sr^{es} con lo que q^{do} conuido el acto”.⁴⁶³

Ya es Maestro de Capilla con todas sus prerrogativas. Desde la primera reunión capitular del año siguiente aparece Valdivia presente como miembro del Cabildo Colegial.

Y al poco tiempo ha de aparecer en las Actas a cuenta de problemas en el cumplimiento de su trabajo. Y eso a pesar de las prevenciones con que fue recibido Valdivia: la “*apuntazion de las obras de musica*” que darían lugar al “*Libro blanco*” con las obligaciones del Maestro de Capilla.⁴⁶⁴ Encontramos que

“haviendo se notado algunos defectos en la Capilla de Musica sobre el Cumplim^{to} de su obligazion, p proveer de remedio a beneficio del mayor culto, se acordo, que los SS^{es} D Ju. Phelipe (Bejarano) y D Juan Mayorga, que intervinieron, y formaron el plan o minuta de las obras, que havia de haser el S^r Maestro de Capilla y las que se havian de Cantar por los Musicos, le reconoscan nuebam^{te} y den quenta al Cav^{do} sig^{te} p resolver lo que mas convenga”.⁴⁶⁵

El resultado que conocemos es que el *plan o minuta* se convirtió en el Libro blanco, y parece ser que las cosas siguieron marchando más o menos bien. Más o menos, porque la penuria que sufre la Colegial en “*sus cortas rentas*” hace que llegue a peligrar hasta la música. Ya hemos visto que de las ocho plazas de cantores que fijan los Estatutos

⁴⁶³ A.C. 1758-1765, fol. 239r-v. Cabildo extraordinario de 26-XII-1762.

⁴⁶⁴ Véase el apartado III.2.2

⁴⁶⁵ A.C. 1758-1765; fol. 284v (<264>). Cabildo de 2 de Junio de 1764.

sólo hay creadas cuatro, y una sin cubrir desde 1718;⁴⁶⁶ y en 1768 se llegó a plantear suprimir la plaza de bajonista,⁴⁶⁷ “*no siendo como no es necesario para el Culto divino; (...) maiorm^{te} quando ninguna utilidad resulta a la Ig^{la} de admitir ese ministro*”. Ya hemos visto que la resolución fue favorable a la perduración de la plaza de bajonista. Las citas aportadas terminan con la indicación: “*y estar oi reducida la musica, (...) a dos voces, y estar endebles.*”⁴⁶⁸ Las dos voces son las capellanías segunda y octava, de las tres destinadas a música que había en estos años, sin que sepamos a qué se refiere lo de *endebles*; la tercera voz que falta corresponde a la quinta capellanía, que acababa de marcharse, haciéndose efectiva su vacante a los tres días de esta noticia que comentamos. Esta situación es importante porque nos muestra que a los ocho años de ocupar su plaza ya está enfrentado al mayor problema de la música en la Colegial: la insuficiencia de los medios con que puede contar.

En 1770 se vuelve a llamar la atención al maestro de capilla:

“y para q el S^r Maestro de Capilla cumpla, con las obligaziones, a que se sugeto a el tiempo de la posesion de su Prevenda; y con arreglo a las voces que tiene en la Capilla, haga sus obras, y q estas se prueben una, y muchas vezes antes de cantarse de suerte, que quando llegue el caso esten todos bien impuestos, sin aguardar a instruirse en el mismo acto, y de escusarse alguno de quantas, para su correczion; y de no practicarlo asi, se entiendan las multas con dho S^r Maestro; se nonbraron, para el cuidado, y celo de esta determinazion a los Ssres. D Ju Phelipe, y D Ju de Sierra; quienes vigilen, para que se guarde a la letra lo dispuesto por ceder en beneficio del Culto divino, que es a lo que se deve aplicar la maior atenzion”.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Véase en la sección III.4.1

⁴⁶⁷ Véase en la sección III.8

⁴⁶⁸ A.C. 1765-1776; fol. 76v. Cabildo de 13 de Enero de 1768.

⁴⁶⁹ A.C. 1765-1776; fol. 152r. Cabildo Ordinario de 14 de Abril de 1770.

En este caso se explican claramente la razones: por una parte la adecuación de las obras a la disposición de medios de que se dispusiera en cada momento. Es el mismo asunto de la anterior cita: la gran variabilidad y número reducido del personal adscrito a la Capilla de Música, y la situación en los límites de la penuria económica en que se vive. Todo ello hace que no siempre se dispusiera de voces suficientes, o que en caso de ausencias o enfermedades fuera difícil sustituirlas. La otra razón ya es más grave: falta de ensayos. Es una gran dejadez de sus obligaciones, y más cuando precisamente en el año 1770 no tenía Valdivia otras labores ni *oficios* que cumplir.

---o0o---

Ya hemos visto que una de las obligaciones estatutarias del Maestro de Capilla es la de “*dar leccion del mismo Canto (de órgano), ... todos los dias a todos los que la quisieren oir, gratis ... instruyendo a los Mozos de Coro capaces para que ayuden a la Capilla de la Música.*”⁴⁷⁰ Sin embargo nos encontramos que, sin ninguna razón que lo explique, no es Valdivia quien da éstas clases: Miguel Gascón, un músico que se trajo de fuera para suplir en la Capilla en la Semana Santa de 1770,

*solicita, que dandole ocho R^{rs} diarios, se obliga a asistir todos los dias de musica, y dar leccion de Canto de Organo a los mozos de choro, el tiempo que se le señale; y enterado el Cav^{do} de esta pretension, y habiendo conferenciado y reflexionado este punto, siendo notoria su destreza en la musica; y que con su instruccion y enseñanza a los Acolitos, puede resultar beneficio a la Ig^{la} con el maior culto, que puede darse estando instruidos en el canto de organo; (...) se acordo se admita la pretension del dho Mig^l Gascon”.*⁴⁷¹

Y en estas funciones suponemos estaría hasta su marcha en noviembre de 1772,

⁴⁷⁰ *Estatutos...* Título VI, estatuto XIII; pág. 39.

⁴⁷¹ A.C. 1765-1776; fol. 152r. Cabildo Ordinario de 14 de Abril de 1770.

pues no hay nada que indique lo contrario. Como en aquel momento se acaba de convocar oposición para cubrir una capellanía vacante (la que suplía interinamente Gascón), se propone al único aspirante que se presentó que se ocupase de suplir la capellanía y las clases de los mozos. José de León, el citado opositor acepta.⁴⁷² Al cabo del año se presenta una queja por “*que los mozos de choro no iban a la leccion de musica, ni menos sabian los versiculos del Choro*”. Ante la situación, se encarga que las cosas vuelvan a su cauce natural: Valdivia debe encargarse de las clases de Canto de órgano.

“y el (mozo) que estubiere para ir a musica vaya con el Sr Maestro de Capilla quien de valde los enseñara pues asi lo ha prometido al Cav^{do} y el que hasta aqui ha estado dandoles leccion cesse en ese oficio”.⁴⁷³

La vida musical sigue transcurriendo sin otras novedades en la paz de la Colegial. Incluso la prohibición de “*cantar en romance*” que se impone en 1780, con el consiguiente fin de los villancicos navideños,⁴⁷⁴ no causará ninguna alteración. Hasta el final se irán siguiendo los acontecimientos habituales: bajas de cantores, nuevas oposiciones, contrataciones de interinos y venidas esporádicas de músicos en momentos especiales, que ya se han visto en las secciones en que hemos estudiado a los diferentes miembros de la música de la Colegial.

Un hecho importante quiebra la rutina. El 28 de noviembre de 1783 llegan noticias de que se ha firmado “*paz con la nacion britanica*”, refiriéndose a la Paz de Versalles. Para celebrarlo se manda para el 21 de diciembre “*Missa solemne, con sermon, y Musicas trayendo para el expresado fin seis musicos de Sevilla, quatro instrumentos, y dos voces*”.⁴⁷⁵ Desgraciadamente de este año no se conserva ninguna composición ni hay más noticias en las Actas, con lo que no podemos saber cómo fueron tales celebraciones.

⁴⁷² Véase en el apartado III.4.1, quinta capellanía.

⁴⁷³ A.C. 1765-1776; fol. 294v. Cabildo extraordinario de 18 de Agosto de 1773.

⁴⁷⁴ Se estudia ampliamente en el apartado V.4.8

⁴⁷⁵ A.C. 1780-1789; fol. 97r. Cabildo extraordinario 28-XI-1783.

En 1792 hay una nueva intervención del Cabildo acerca del trabajo del maestro de capilla.

“se acordo que el infrascripto secretario diga al S^r Maestre de Capilla haya de tener el archivo hecho para guardar los papeles de musica, con la prevencion de las obras que se hayan de cantar dejando en cada un año una obra compuesta para que en las faltas o vacantes tenga esta Ig^{la} papeles para el Servicio de la Capilla de musica, y para que esto tenga el devido cumplimiento dho S^r Secretario haya de verlo y constarle ser como se lleva espresado”.⁴⁷⁶

Viendo el catálogo de las obras conservadas nos podemos hacer una idea de las razones de esta llamada de atención. Sólo hay siete obras firmadas por Valdivia fechadas entre 1789 y su muerte, a las que hay que sumar otras seis sin fecha, pero con claras muestras de ser de este periodo. Sin embargo hay otras 20 obras que se van repitiendo hasta llegar a 72 ocasiones. Y lo podemos saber por que encontramos en estas obras fechas escritas en la parte trasera, que nos indican que fueron interpretadas en tales ocasiones. Es decir, Valdivia durante doce años se dedicó a repetir una serie de sus propias obras, y no sabemos cuántas ajenas. Pues también hay que contar con otras sesenta obras anónimas o de otros autores copiadas por Valdivia y con las fechas entre 1789 y 1810.⁴⁷⁷

La última noticia digna de reflejarse en este apartado no lo es tanto por su rareza como por su originalidad. Sólo en esta ocasión consta que Valdivia tenga que suplir al organista. La reclamación en 1798 del organista Carrión sobre su derecho a tomar *recl*es y las objeciones que puso el Cabildo a las sustituciones de Rojo hace que se regulen tales situaciones con un acuerdo del Cabildo, recogido para mayor claridad en el *Libro blanco*. Allí queda recogido que Rojo supla a Carrión en los *recl*es, mientras que en los días de

⁴⁷⁶ A.C. 1789-1797; fol. 126v. Cabildo de 25 de Agosto de 1792.

⁴⁷⁷ Se verá más ampliamente este tema en el apartado V.6

*patitur “aia de acompañar, y tocar el organo el S^r D Juan Valdivia como se comprometio dho S^r gratificando el Cav^{do} como se acordo”.*⁴⁷⁸

C IV.1.4 Ausencias

Ya hemos comentado que las Actas Capitulares a penas nos informan directamente de dos ausencias de Valdivia. Otras dos se pueden suponer indirectamente. Sin embargo comprobando los nombres de los capitulares presentes que figuran en el comienzo de cada una de las sesiones capitulares, podemos ver que Valdivia se ausenta de las reuniones sabatinas en bastantes ocasiones. Muchas de ellas se podrían deber a los *recles*, que pueden ser tomados en un solo bloque o en varias ocasiones. También era costumbre habitual en muchas catedrales y colegiales que al Maestro de Capilla se le autorizase a faltar a otras obligaciones mientras estaba ocupado en la composición y ensayo de los villancicos.

Sin embargo hay algunos años en que no falta a ningún cabildo: ¿acaso no tomaba vacaciones, o no llegaba a alejarse de la villa? Otro dato extraño es que, exceptuando los dos casos aludidos que se verán más adelante, no aparecen solicitudes al Cabildo ni concesiones por parte de éste. Sin embargo para otros miembros de la comunidad colegial sí se reseña cada una de las autorizaciones que solicitan y si son concedidas o denegadas. No hay explicaciones de sus ausencias.

Una de las dos ocasiones en que sí consta la ausencia y su causa aparece en los días 2 y 4 de agosto de 1760, en que simplemente se indica “*por estar en patitur*”, es decir, enfermo.⁴⁷⁹ Sin más. La otra ocasión es en el Cabildo del 20 de agosto de 1774.

⁴⁷⁸ A.C. 1798-1805; fol. 23r-v. Cabildo de 21 de Julio de 1798.

⁴⁷⁹ A.C. 1758-1765; fol. 123v.

Aquí sólo se dice que está “*ausente de la poblacion*”,⁴⁸⁰ y seguirá faltando a las reuniones hasta después del Cabildo del 20 de octubre. Sin embargo hay que hacer notar que sí asistió a los Cabildos extraordinarios que se celebraron en estos meses.

Por datos indirectos en las Actas podemos señalar dos momentos de largas ausencias. Hemos visto más arriba que el organista Mayorga se tuvo que ocupar de buscar músicos para la Semana Santa de 1765. Mirando las listas de los presentes en los Cabildos vemos que ese año Valdivia estuvo ausente de todas las reuniones de enero, febrero y marzo. Pudieran ser *reclés*, pero es muy raro que se le permita tomar vacaciones en fechas que afectan a fiestas de tal importancia. Por otro lado en el año 1773 no se estrenó ningún villancico nuevo en las navidades; todos son repeticiones de años anteriores. Por las Actas vemos que Valdivia estuvo ausente de los Cabildos desde el 23 de octubre hasta el del ocho de enero de año siguiente. Debería haber estado presente, pues no consta que se le encargue la labor de llevar la Capilla de música a ninguna otra persona, pero no llegó a componer ningún villancico este año. La “ausencia” es también de tres meses, asimilables a las *reclés*, pero afectando a otras fiestas principales. Sin explicaciones.⁴⁸¹

El resto de las ausencias que encontramos a partir de las actas son demasiado irregulares; no les hallamos ningún patrón, y tampoco tienen justificación directa ni indirecta.⁴⁸²

C IV.1.5 *Otros cargos en la Colegial*

En catedrales y colegiales existen diferentes oficios administrativos y de

⁴⁸⁰ A.C. 1776-1780; fol. 343v.

⁴⁸¹ Véase la lista cronológica de villancicos en la Tabla 7 de los Apéndices

⁴⁸² Véase la lista de ausencias en la Tabla 10 de los Apéndices.

funcionamiento que son ocupados por los miembros Capitulares, es decir, Canónigos y Capellanes. Son de vigencia anual, y en Olivares eran propuestos por el Abad (o por quien presidiera el Cabildo) y elegidos por votación en reunión extraordinaria del Cabildo el 31 de Diciembre de cada año. Debido al corto número de miembros que forman el Capítulo, casi todos tenían alguno de estos cargos, y a veces hasta dos de ellos, uno principal y otro como suplente.

Los cargos, “*oficios*” o “*empleos*” que encontramos en Olivares son los siguientes:

SECRETARIO CAPITULAR: Con las funciones habituales de todo secretario: da fe y levanta acta de lo tratado en las reuniones capitulares. Custodia y administra los documentos en el archivo de la Colegial.

MAYORDOMO COMUNAL: Es el encargado de sostener toda la organización de la Colegial en buena marcha. Cuida del mantenimiento del edificio, ropas, ornamentos y útiles para el culto, siendo así el jefe de los sacristanes mayores y menores. Entre sus deberes está también el reparto de las “rentas de grano” entre los racioneros y asalariados de la Colegial.

COLECTOR o CONTADOR: Es el responsable de la Contaduría, es decir la administración de la economía de la Colegial. Esto implica la custodia de los fondos en el “arca de tres llaves” (que aún se conserva en la iglesia de Olivares), y el mantenimiento al día de los libros de cuentas.

Cada uno de estos cargos, al ser elegido, proponía al Cabildo a una persona como su suplente; en todos los casos que hemos visto siempre fue aceptada la propuesta, tanto por el nominado como por el Cabildo.

CLAVERO: según las actas viene a ser una especie de ayudante del Colector a la hora de llevar la administración de la fábrica. En principio se elegía uno sólo; en el

Cabildo de elección de cargos de Diciembre de 1790 se acuerda nombrar dos claveros desde ese momento en adelante.⁴⁸³

Para otras misiones también se hacen elecciones entre los miembros del Cabildo, aunque no son cargos que duren todo el año, sino sólo el tiempo que ocupa la labor encomendada. Una de ellas es la inspección anual de las *cuentas de clavería*, en que se revisa la administración de la Iglesia. La realizan el secretario y dos *diputados* nombrados como ayudantes y testigos.

La otra labor que precisa de nombrar un *diputado* es la organización anual de la “Bula de Cruzada”. Precisamente es en esta labor en la que se estrena el joven Valdivia, al ser su primera empresa no musical ser el diputado para el año 1764.⁴⁸⁴

De cualquier modo todo miembro del capítulo colegial estaba dispuesto para cumplir la misión para la que fueran *diputados*.

Centrándonos en Valdivia vemos que de los 51 años que vive en Olivares pasa 47 sirviendo en diversos cargos. Resumiendo, tenemos que llegó a ser elegido

- C Mayordomo Comunal: en 20 ocasiones; suplente del mayordomo otros tres años.
- C Secretario Capitular: sólo en una ocasión; pero 8 veces suplente del secretario.
- C Contador o Colector: dos años; suplente de esta plaza, 8 veces.
- C Clavero: en seis ocasiones.

1763	Diputado Bula de Cruzada
1766	Suplente del Colector
1766	Diputado de cuentas de Clavería

1767	Suplente del Colector
1768	Suplente del Colector
1769	Suplente del Mayordomo Comunal

⁴⁸³ A.C. 1789-1797; fol. 48r-v. Cabildo extraordinario de 12-XII-1790.

⁴⁸⁴ A.C. 1758-1763; fol. 242v. Cabildo de 15 de Enero de 1763.

1771	Mayordomo Comunal
1773	Suplente del Secretario
1774	Suplente del Secretario
1775	Secretario Capitular
1776-1779	Sin cargos
1780	Colector
1781	Mayordomo Comunal
1782	Mayordomo Comunal
1783	Mayordomo Comunal
1784	Mayordomo Comunal
1785	Mayordomo y Suplente del Secretario
1786	Mayordomo y Suplente del Secretario
1787	Mayordomo y Suplente del Secretario
1788-1789	Sin cargos
1790	Mayordomo Comunal
1791	Suplente del Mayordomo y Clavero
1792	Suplente del Mayordomo y Clavero

1793	Clavero
1794	Suplente del Secretario y Clavero
1795	Suplente del Secretario y Clavero
1796	Mayordomo y Suplente del Secretario
1797	Mayordomo Comunal
1798	Mayordomo Comunal
1799	Mayordomo Comunal
1800	Mayordomo, y suplente del Contador
1801	Mayordomo, y suplente del Contador
1802	Contador
1803	Clavero
1804	Mayordomo, y suplente del Contador
1805	Mayordomo, y suplente del Contador
1806	Mayordomo, y suplente del Contador
1807	Mayordomo Comunal
1808	Mayordomo Comunal

Aparte de las elecciones anuales habituales, en una ocasión extraordinaria se realizan unas elecciones fuera de tiempo. En 1772 Abad es nombrado Obispo de Cartagena de Indias, con lo que hay un periodo de interregno, “*sede vacante*”, para el que se eligen oficios y cargos de gobierno provisionales. En esta ocasión “*para la Secretaria de la Dig^d salio por mayor parte de votos electo el S^r D Juan Valdivia*”.⁴⁸⁵ Esto es, secretario personal del *Provisor* o Gobernador de la Abadía, sin relación con la secretaría de la Colegial.

Cumpliendo con las obligaciones de la mayordomía aparece en las Actas Capitulares comprando y vendiendo casas de la Colegial, requiriendo pagos de alquileres, arreglando las aceras que rodean el templo, reparando las hojas de la puerta que da a la plaza, y supervisando las compras de suministros necesarios para la Iglesia. En tantas

⁴⁸⁵ A.C. 1765-1776; fol. 242r. Cabildo Extraordinario de 20 de Octubre de 1772.

ocasiones que sería demasiado prolijo reseñar, y su estudio no entra propiamente en este trabajo. Debemos llegar a la conclusión de que los padres capitulares tenían una especial confianza en las cualidades personales de Valdivia, pues vemos que es elegido en muchas ocasiones para un cargo que implica mucha responsabilidad e iniciativa.

Aparte de los oficios en que sirve, también en una ocasión fue nombrado para una labor especial. En 1773, año para el que había sido elegido suplente del Secretario, recibe el encargo de ocuparse de la administración de las rentas de Gerónimo Gil, Dignidad de *Maestrescuela* de la Colegial y que protagonizó un sonado escándalo que llegó a los tribunales, mientras cumple condena de reclusión.

*“Se desistio el Sr Verenguer de la comission que tenia de orden del Cav^{do} para la asistencia de lo necesario del Sr Maestro escuela y se nombro por este motivo al Sr Valdivia para q^e dho S^{or} vuyde de administrar lo que dho S^{or} Maestro escuela necesite”.*⁴⁸⁶

Y estará hasta 1778, en que le piden las cuentas de su administración en el Cabildo extraordinario de fin de año.⁴⁸⁷

C IV.1.6 *Últimos años*

Ya conocemos las numerosas e irregulares ausencias de Valdivia a las reuniones sabatinas del Cabildo; tanto por escasas o nulas, como por sobreabundantes. Por eso no extraña que se sucedan varios años sin ausencia alguna registrada (1804 y 1808), o con sólo una o dos (1805-1807). Ya hemos visto también que su último oficio será de mayordomo comunal en 1808. No volverá a ser elegido para otro empleo.

⁴⁸⁶ A.C. 1765-1776; fol. 270r. Cabildo de 20 de Marzo de 1773.

⁴⁸⁷ A.C. 1776-1780; fol. 126v. Cabildo de 31 de Diciembre de 1778.

Los últimos años de Valdivia van a estar marcados por dos penosos sucesos, dentro de mala situación general que vivió la Colegial: la gran epidemia de fiebre amarilla de 1800, y la invasión francesa de 1810.

La **epidemia** duró los meses de Octubre y Noviembre de 1800; en el cabildo de 3 de Octubre

“se acordó q^e para implorar la Divina Misericordia en la pres^{ta} Epidemia, se haga el Domingo proximo por la tarde procesion con las S^{as} Reliquias colocadas todas las q^e se puedan en un paso”.⁴⁸⁸

Según los libros de entierros sólo hubo veinte y seis víctimas de la epidemia, correspondiendo a la Colegial sólo tres fallecimientos. Los tres fueron mozos de coro: Plácido Cotán, José María Espinosa y Manuel de Jesús Martín.⁴⁸⁹ Se consideró terminada la epidemia a principios de Diciembre, por lo que se acordó

“se cante en la mañana del día sig^{te} el Te Deum en accion de gracias a Nro. Señor mediante haverse dignado de suspender las enfermedades Epidemicas q^e se havian experimentado asta aqui”.⁴⁹⁰

La **invasión** de las tropas napoleónicas se sintió primeramente a mediados de 1808, cuando el Abad Poblaciones solicita al Cabildo que realicen rogativas “*en atencion á las revoluciones é inquietudes con que el Reino se hallava agitado*”,⁴⁹¹ extendiéndose éstas durante una semana.

Cuando llegan las noticias de la victoria de Bailén se organiza una gran celebración:

⁴⁸⁸ A.C. 1797-1805; fol. 86v/87r. Cabildo extraordinario de 3 de Octubre de 1800.

⁴⁸⁹ *Entierros Libro 6º* (1792-1833) fols. 60r, 61r y 63r respectivamente.

⁴⁹⁰ A.C. 1797-1805; fol. 92r. Cabildo ordinario de 13 de Diciembre de 1800.

⁴⁹¹ A.C. 1805-11; fol.140v. Cabildo Extraordinario de 7 de Mayo de 1808.

“propuso el Señor Presidente, que habiendose manifestado por documentos fidedignos ser cierta la Vitoria conseguida por las tropas españolas, contra los Franceses, en los campos de Andujar y sus inmediaciones, le parecia muy oportuno diese el Cavildo una prueba de su patriotismo, por medio de algunos actos Religiosos dirigidos al Señor en accion de gracias, y asi mismo el que se nombrasen dos Diputados q^e pasasen a Sevilla a felicitar a la Suprema Junta de Gobierno. Conformados los S^{res} Capitulares con la dha propuesta: se acordó q^e huviese tres noches de ylunimacion, procesion general con la Virgen del Alamo y dos pasos de Reliquias, una Misa Solemne la que celebraria al S^{or} Abad de Pontifical, mediante a q^e asi lo havia prometido, y un Aniversario por las almas de los soldados q^e havian fallecido en la defensa de nra causa patriotica”.⁴⁹²

Misa pontifical significará música, desde luego, y podemos suponer que la procesión llevaría también música, aunque fuera sólo de canto llano. Resultan curiosas estas protestas de patriotismo del Cabildo. Durante todo el periodo de la “francesada” no hay otras noticias de actividades musicales en las Actas, fuera de algunas altas y bajas de salmistas y cantores. Realmente no debió ser un momento favorable para muchas músicas. Tal es así que en 1810, en plena ocupación el Cabildo decide “*q^e interin las tropas permaneciesen en el pueblo se tubiesen las oras canonicas rezadas*”.⁴⁹³

---o0o---

En 1809 es considerable el número de ausencias de Valdivia a los cabildos: treinta y nueve, siendo continuadas a lo largo de los meses de Febrero-Marzo, Junio-Julio-Agosto y en los de Noviembre y Diciembre. En 1810, desde mediados de Enero hasta mediados de Marzo; tres ausencias más sueltas, y no vuelve a ser citado en las actas hasta el 14 de Junio:

⁴⁹² A.C. 1805-1811; fol. 145v. Cabildo extraordinario de 23 de Julio de 1808

⁴⁹³ A.C. 1805-1811; fol. 281r. Cabildo de 20 de Octubre de 1810.

“Por ultimo se acordo q en atencion a los largos años y quebrantada salud del Señor D Juan Valdivia, pudiese salir de su casa a hacer ejercicio cuando y como quisiese sin presentarse en Coro, hasta estar enteramente restablecido y bueno perfectamente”.⁴⁹⁴

No se dan explicaciones de posibles enfermedades. Mas si tenemos por válido su nacimiento alrededor de 1735 en este momento tendría unos 75 años, edad más que suficiente para estar cargado de achaques. No vuelve a aparecer en las Actas Capitulares hasta que se da la noticia de su fallecimiento:

“El miercoles trece de Marzo de mil ochocientos once se juntaron en la Sala Capitular de esta Ynsigne Yglesia Coleg^l para celebrar cavildo extraordinario, los Sr^{es} Dⁿ Ramon Hernandez Dignidad de Chantre y Presidente: Dⁿ Fran^{co} Martinez, Dⁿ Segundo Serrano, Dⁿ Juan Josef Navarro, Dⁿ Alonso Perez, Dⁿ Pedro Berenguer, Cano^{ns} Dⁿ Bartolome Carrion, Dⁿ Francisco Soriano, Dⁿ Josef Leon, Dⁿ Francisco de Paula Gonzalez y Dⁿ Francisco Parreño Racioneros; estando en ella dixo el S^r presidente haverse convocado a Cavildo para determinar el funeral de nr^o compañero el S^r Dⁿ Juan Valdivia maestro de Capilla q. havia sido, quien havia fallecido el dia doce por la noche: se acordo q. el entierro fuese por la tarde del dho dia trece haciendo el oficio el S^{or} Racionero mas antiguo, y que la misa de cuerpo presente se celebrase el viernes dia quince. A consecuencia se hizo presente por el S^{or} Josef Leon una representacion formada por el S^r Dⁿ Juan Valdivia ya difunto, cuyo contenido se dirigia a decir haber estado p^r espacio de cinquenta años dando lecciones de Canto de Organo a todos los Acolitos, salmistas y demas q. quisieron aprenderla fuera y dentro del pueblo; y por cuyo tiempo de enseñanza segun lo q. previene el Estatuto 2^o de Tit^o 11 debia haber percibido 18 (mil) rr. a razon de un real cada dia por cada leccion; Asi mismo que tenia

⁴⁹⁴ A.C. 1805-1811; fol. 268r-v. Cabildo extraordinario de 14 de VII de 1810.

el beneficio hecho a la Ygl^a de haber servido 36 años ausencias y enfermedades del S^r Organista cuyo tiempo no regulandolo mas q. a 90 rr. anualm^{te} pasaban de tres mil los q. añadidos a los diez y ocho mil componian el total de veinte y un mil rr.: todo lo cual lo hacia presente no para q. se le pagase si no para hacer ver q. lo cedia gustosamente todo a beneficio de la Ygl^a esperando del Cavildo q. teniendo en consideracion sus espuestos servicios, le remitiese lo q. tuviese tomado de la Ygl^a por qualquier otro diferente motivo, y asi mismo que no se le detuviese la renta que dexase ganada en su fallecimiento. El Cavildo penetrado de los buenos y largos servicios del dho S^r Valdivia, acordo le fuere concedido segun y conforme pedia en sus representacⁿ y ademas q. se pusiese en el decreto quedar el Cavildo sumamente agradecido y q. le daba las mas reconocidas gracias por el desinteres q. habia servido a la Yglesia. Se dixo q. por estar la representacion como un borrador, la pusiese en limpio el Sr. Dⁿ Josef Leon a quien le havia dado sus veces el S^{or} Valdivia. No habiendo ocurrido otra cosa se concluyo de q^e doy fee - Ante mi Segundo Serrano Sri^o Cap^l” (rúbrica).⁴⁹⁵

El libro *Razón de los Yndividuos...* nos añade la hora del fallecimiento: las diez de la noche.⁴⁹⁶ Al día siguiente se realiza el entierro.

“En catorce dias del mes de Marzo del año de mil ochocientos y once: Yo Dⁿ Francisco de Paula González Racionero de la santa insigne Yglesia Colegial de esta Villa de Olivares di sepultura ecca. en esta dha Yglesia en la bobeda destinada para los S^{res} Capitulares, al cuerpo difunto del S^r Dⁿ Juan Valdivia Racionero Maestro de Capilla q^e fue de esta dha Yglesia, el qual murio en la comunion de nr^a santa madre Yglesia habiendo recibido los santos sacramentos y hecho testamento. Se le canto oficio y Misa con asistencia del Redm^o S^{or} Abad y Cavildo. Doi fee y lo firmo ut supra= Dⁿ

⁴⁹⁵ A.C. 1805-1811, fol.301r. Cabildo Extraordinario de 13-III-1811.

⁴⁹⁶ Razon... fol. 69v.

Francisco de Paula Gonzalez” (rúbrica)⁴⁹⁷

C IV.1.7 *Los testamentos y su personalidad*

De aquí llegamos al conocimiento de la existencia de un testamento. En el Archivo Notarial de Sanlúcar la Mayor finalmente encontramos dos testamentos y un poder para testar. Todos estos documentos nos muestran aspectos de la vida y personalidad de Valdivia desconocidos hasta ahora y que no aparecen en otro lugar.

El primer testamento fue dictado y firmado por el por el propio Valdivia, registrándolo el notario mayor de la Abadía, don José María Contreras, el seis de junio de 1810. Tras los encabezamientos piadosos habituales y las mandas de misas de sufragio, entra a detallar la liquidación de sus deudas y sus deudores. Entre las primeras destacan dos cantidades con la Colegial: la una es deuda de 1328 reales en un préstamo de trigo, y la otra de tres mil reales en efectivo. Ambas son de 1804, “*por la mucha escases que havia*” en tal año. La segunda se iba pagando poco a poco “*con la obligacion de satisfacer dha cantidad, con la parte de renta que me perteneciére de fieldades y otros manuales hasta extinguirla*”.

Se declara la posesión de una casa en la villa y de unas tierras en el término, que trataremos más adelante. Y varias mandas, entre la que destaca la siguiente, al único familiar que llegaremos a conocer:

“Yt mando, y es mi voluntad se entregue a Dⁿ Pedro Ruiz Preb^o de la Villa de Alcalá la R^l mi sobrino, una sotana y manteo de seda que yo tengo de

⁴⁹⁷ *Entierros Libro 6º (1792-1833)*, fol. 159v.

mi uso, y assi mismo, un cuvierto de plata, y cuchillo, el que quiera escoger dho mi sobrino de lo que hay”.

También es de notar que deja en legado a Catalina Cedillos y a Ysabel Pallares el usufructo de su casa como vivienda para ambas, y de las rentas de sus tierras. Más adelante trataremos de ellas. Finalmente hace legados monetarios a las hermanas M^a de la Concepción y Rosalía Cedillos, y a la viuda Francisca Bejarano.

Con fecha de siete de marzo de 1811 Valdivia otorga ante el mismo notario un poder para testar en favor de Juan José Navarro, Canónigo de la Colegial; no llega a firmarla “*por que dijo no poderlo hacer, por la gravedad de su enfermedad*”. La cercanía entre este poder y la fecha de su fallecimiento llama la atención. El poder es muy amplio, “*para que en mi nombre y como yo mismo pueda hacer y ordenar mi testam^{to} y ultima voluntad, haciendo las mandas legados y Declaraciones q^e le dejo comunicadas*”, y deja entender que ya estaba todo indicado al canónigo Navarro. ¿Por qué no hizo directamente un testamento?

El segundo y definitivo testamento lo registra *post mortem* por poderes el citado canónigo Juan José Navarro. El depositario no lo registra hasta que ya ha fallecido Valdivia y ante el mismo notario que el anterior testamento, el quince de Marzo de 1811. Es un documento más amplio y mejor detallado que el primero, aunque básicamente contienen lo mismo. Las principales diferencias se hayan en la relación de deudas y deudores. Destaca la desaparición de la deuda con la Colegial, a cambio de la condonación de lo que a él se le debía por dar clases de música (cosa que hemos visto en el acta capitular de su defunción). También aparecen deudores nuevos, desaparece el depósito de los cubiertos de plata, y se perdonan “*todas las demas deudas que no lleguen a cient rr^s de vⁿ*.” Se mantienen los mismos legados a los mismos beneficiarios, con algunos cambios de detalle. El cambio más curioso es una cantidad de dinero de Joaquín Gómez, que en el primer testamento parece ser un depósito (“*tengo en mi poder cierta cantidad de R^s*”), y en el segundo figura como “*estar debiendo*”.

De estos documentos podemos sacar algunas consecuencias:

- La existencia de un sobrino no es una sorpresa, pero sí una novedad inesperada. No hay ninguno otro documento que nos haya dado noticias de que mantuviera relaciones con su familia. Y con respecto a su ciudad natal sólo hay un testimonio cierto y otro incierto. Por una parte una composición de Valdivia lleva la elocuente dedicatoria: “*Para la Yglesia de Alcalá la Real*”.⁴⁹⁸ Por otra, el archivo guarda algunas obras de un Cristóbal Díaz, que puede ser un maestro de capilla de la Colegial de Alcalá la Real; una de las composiciones lleva la elocuente dedicatoria: “*para Dⁿ Juan Pasqual Balenzuela y Baldibia presvitero y Mtro. de capilla de la Colegial de Olivares*”.⁴⁹⁹ Como hemos visto más arriba, a pesar de las diversas ausencias que notamos en las Actas Capitulares, nunca se indica la razón de sus faltas. No sabemos si por estar ocupado en la composición de sus obras musicales, enfermedad, viajes, “*recl*es” (vacaciones) u otra cualquiera razón.

- Valdivia estaba bien integrado en el pueblo, cosa natural tras cincuenta años de convivencia. Los testamentos nos muestran relaciones variadas con personajes de la vecindad. Especialmente a la hora de prestar dinero. No queremos pensar que Valdivia fuera un prestamista; pero hay que reconocer que racioneros y canónigos tenían una posición económica muy segura y estable, a la que recurrirían los vecinos en caso de apuros monetarios. El depósito de los cubiertos de plata, de cualquier manera, nos acerca a la idea de una actividad prestataria habitual.

Dos deudores merecen que se cite su nombre en el testamento por la crecida cuantía de la deuda, y otros dos por habersele perdonado la misma. Con pequeñas cantidades deben ser bastantes: así leemos que manda cobrar las deudas y que el dinero se dedique a misas, pero que perdona “*todas las demas deudas que no lleguen a cient rr^s de v^m*”; por la manera de expresarlo nos hace suponer que no eran pocos. Destaca la deuda de José Sánchez Victorino, pues se encarga que la mitad de ella sea donada a sus hijas

⁴⁹⁸ Salmo 1^o de 9^a a 5 voces 2^o tono: *Mirabilia* -1766- (N^o de Catálogo 340).

⁴⁹⁹ Missa a 5 (s.f.) N^o de Catálogo 119.

María de la Concepción y Rosalía como dote cuando se casen.

- La situación desahogada de Valdivia se confirma al encontrar que disponía de casa propia, en “*la Calle de la Carzel vieja vieja de esta V^a la primera entrando p^r la plaza en la hacera del lado derecho*”, y un par de fincas agrarias: “*una suerte de Arboleda en los Ruviales termino de esta v^a con frutales, y una aranzada⁵⁰⁰ y quarta de tierra al sitio del Desmochado (álamo blanco en el segundo testamento) de este termino*”.

- Hay que señalar también a dos mujeres que reciben un trato especial, por el que conocemos que tenían una relación especial con el difunto Valdivia. El primer testamento nos dice:

“Y pagado y cumplido este mi testamento, y todo lo en el contenido, el residuo y remanente de todos mis vienes, muebles raises, y semovientes, lo gosen y disfruten, D^a Catalina Sedillos, y D^a Ysabel Pallares, de estado honesto, V^{nas} de esta Villa, q^e estan en mis casas y compañía”.

Ambas reciben como legado el uso de la casa y el fruto de las rentas de las tierras, con unas conciones especiales para el caso de que muriera la primera. En el tiempo entre los dos testamentos murió Catalina Cedillos, por lo que el segundo testamento cambia las condiciones del legado: todo queda para

“Ysabel Pallares, de estado honesto, a quien crio dho S^r Difunto desde sus primeros años y le quedo asistiendo por muerte de la Ama d^a Catalina Sedillos”.

En esta ocasión recibe el fruto de la venta de la ropa blanca de Valdivia, y las dichas casa y tierras en usufructo mientras viva.

⁵⁰⁰ Aranzada: medida agraria de distinta equivalencia según las regiones; la de Sevilla medía 4.750 m². Con lo que Valdivia tendría poco más de media hectárea.

Nos deja una situación muy curiosa: conocemos que tuvo Valdivia un ama que se ocupaba de la casa, la citada Catalina Cedillos, cosa bastante normal. Pero la situación de Isabel Pallares no es clara. Valdivia la ha criado desde su infancia, vive en su casa, y recibe el legado “*por los buenos servicios que le hizo en vida*”. Pero no es ni una “sobrina” ni una huérfana; sus padres viven en el pueblo, e incluso se les cita dos veces en el testamento prohibiendo que intervengan en los asuntos de su hija, en lo referido a la casa:

“sin que en lo que esto importase puedan tener intervencion alguna p^a su percepcion los padres de la referida d^a Ysabel”.

Y en lo referido a las tierras:

“ni tener en su manejo, y administracion intervencion alguna los Padres de la referida d^a Ysabel porq^e todo este beneficio se hace a esta”.

El literal de ambos testamentos y del poder previo se incluyen en los documentos 10 11 y 12 de los Apéndices.

IV.2 VIDA MUSICAL Y ANECDOTARIO DE LA COLEGIAL

Con el distanciamiento del tiempo perdemos a menudo la conciencia de que tratamos con seres humanos que una vez estuvieron vivos. La Historia cuando se estudia como un monumento resulta pétrea, sin calor, sin sentimientos. Sólo podemos comprender realmente una época cuando penetramos en su interior, detrás de las fechas y los acontecimientos; sólo allí encontramos las claves de la vida: en el calor de lo que pensaban y sentían en su momento y en su espacio. Y allí están también las razones últimas de la economía, la política y las ideas.

Los personajes que circulan por esta Tesis murieron hace alrededor de dos siglos. Pero de vez en cuando se nos muestran entre las Actas Capitulares relámpagos de la vida cotidiana de esta comunidad. De personas llenas de humanidad, con sus vidas, sus problemas, sus afanes, sus miserias. Muchas de las situaciones nos parecen totalmente actuales, porque son totalmente humanas.

C IV.2.1 *Disciplina*

Aunque pasen siglos las situaciones se repiten. Cualquiera que haya tenido la experiencia de trabajar en un coro, o en cualquier asociación de personas que deban trabajar en grupo, conocerá el problema que es mantener una disciplina suficiente para

poder trabajar en buenas condiciones. Especialmente aquí en el sur de España.

Unas veces porque no se respetan las formas hay que intervenir para “*que guardasen toda zeremonia*”. Por ejemplo, con el uso del bonete: unas veces hay que llevarlo puesto y otras no. En el Coro se debe llevar casi todo el tiempo, pero no mientras se canta. Así el Cabildo debe llamar al orden a los miembros de la capilla: “*que los músicos al ejerser su cargo de cantar no tengan el bonete puesto*” mientras van en las procesiones.⁵⁰¹ Y en otra ocasión,

“que guardasen toda zeremonia en el Coro, saliendo a el fazistol frente las escalerillas de las sillas de testera, y que en ellas no pusiesen para enbarasar los bonetes”,⁵⁰²

es decir, que al colocarse ante el facistol no dejasen tirados los bonetes en los asientos.

Otras veces es un respeto general al lugar sagrado, y al mismo cumplimiento del deber. El Abad mismo plantea una queja en el Cabildo por el desorden de los Capellanes en el Coro:

“como havia llegado a noticia de su S^{ria} (el Abad) que en el Choro no se guardava ceremonia ninguna, primeramente hablandose en el por todos los individuos, rezandose en el maytines no cantando como es de obligacion, muchos no haciendo la venia ni al entrar ni salir al Presid^e, algunos Capitulares quedandose siempre en las sillas bajas, todo lo que es de reparar y corregir”.⁵⁰³

---o0o---

⁵⁰¹ A.C. 1758-1765; fol. 109r-v. Cabildo de 12 de Mayo de 1760.

⁵⁰² A.C. 1758-1765; fol. 156r. Cabildo Extraordinario de 14 de Abril de 1761.

⁵⁰³ A.C. 1776-1780; fol. 17v. Cabildo de 24 de Agosto de 1776.

Un retraso se convierte en enfrentamiento. El salmista apuntador Francisco González no se muestra muy diligente, pues no tiene preparados los libros y abiertas las rejas del Coro a tiempo. El canónigo Berenguer le llama la atención, con el resultado de discusión y cruce de insultos, teniendo que ser el salmista reprendido en el Cabildo del sábado siguiente.

“a que havia respondido con la maior soberbia, y faltando al respeto que debe tener a todos los Mayores, y especialm^{te} a los SS^{res} Capitulares, lo executaria quando y como quisiere, con otros muchas palabras de poca atencion, ningun respeto a dho S^{or} Berenguer, y menos reverencia al templo, que alborotó con sus voces, y amenazando a dho S^{or} con que se lo diria al R^{mo} Abad, sin poderle contener la prudencia con que propuso ejecutarlo (...) acordaba el Cav^{do} que a la primer falta que tubiese en el cumplim^{to} de su oblig^{on} o falta de respeto a los SS^{res} Capitulares y otro alguno, desde luego se tubiese por despedido de el empleo de tal psalmista”

504

---o0o---

No digamos de las travesuras infantiles de los mozos de coro a causa del *“poco respeto al lugar sagrado del Templo y a los SS^{res} Capitulares”*. En un par de ocasiones hay que llamar la atención del responsable de los mozos:

“se acordo se le advierta al salmista D Bart^{me} Perexon a cuio cargo estan los mosos de choro asistan a el con la devida reberencia”.⁵⁰⁵

Este mal comportamiento llega al exceso en los hermanos Juan y Tomás Pallares, cuya familia había llegado a amenazar al sacristán mayor porque éste los había reprendido:

⁵⁰⁴ A.C. 1789-1797; fol. 26r. Cabildo de 19 de Junio de 1790.

⁵⁰⁵ A.C. 1780-1789; fol. 152r. Cabildo de 30 de Julio de 1785.

*“el S^{or} Presid^e mando entrar en la Sala Cap^{ar} a dho Sacristan, y preguntado respondio, que haviendo castigado, y reprendido en algunas ocasiones a dhos Acolitos, un Pariente de estos, le havia buscado, y amenazado, y que temerosode que se le infiriese algun perjuicio no se atrevia a executar el castigo a dhos Acolitos”.*⁵⁰⁶

Se acuerda dureza en las correcciones y castigos, llegando a la expulsión de los mozos si fuere necesario:

“y a la mas minima queja asi de lo que ha expresado el Sacristan, como de la falta en el cumplim^o de sus obligaciones, seran despedidos, y privados del empleo de Acolitos”.

Volviendo a lo puramente musical, tampoco nos suenan a nada nuevo las siguientes noticias. Hay que estar continuamente cuidando del orden y la compostura:

*“q los salmeantes se pongan in mediatos a el fazistol segun su ministerio y lugar q les conpete: como asimismo q los Capp^{nes} musicos cuando suben al organo a cantar, ejecuten lo que se les mande por el maestro de Capilla, y de no aserlo asi de parte al S^r Pres^{te} de el Coro para que les multe”.*⁵⁰⁷

En estas fechas el maestro de capilla era aún muy joven y novato. Acaso Valdivia no fuera aún muy hábil en imponer su autoridad, o los capellanes eran duros de roer. Similar situación es la siguiente:

“y p. lo que respecta a corregir los defectos que se an notado en la Capilla de Musica, con detrimento del Culto Divino asimismo se acordo, se le haga saver a los Capp^{es} Musicos canten por los papeles que se les dieren por el

⁵⁰⁶ A.C. 1789-1797; fol. 34r/v Cabildo de 18 de Septiembre de 1790.

⁵⁰⁷ A.C. 1758-1765; fol. 156r. Cabildo Extraordinario de 14 de Abril de 1761.

*Maestro de Capilla sin soltarlos aunque los sepan de memoria, ni separarse de la baranda para responder a todo, lo que corresponda a dha Capilla, so pena por la primera vez de la hora, p lo q se haga saver esta determinaz^{on} a el S^r Apuntador; y de no corregirse y continuar los mismos defectos, se dara la providencia, q baste p su remedio”.*⁵⁰⁸

No hay punto medio. O se saben muy bien las obras y no cogen los papeles, o no se las han aprendido en los ensayos. Y cuando los ensayos son pocos o mal aprovechados, pasa lo que pasa al cantar a primera vista; ya hemos citado este texto anteriormente:

*“y q. estas (las obras) se prueben una, y muchas vezes antes de cantarse de suerte, que quando llegue el caso esten todos bien impuestos, sin aguardar a instruirse en el mismo acto”.*⁵⁰⁹

Otras veces vemos que los cantantes intentan escabullirse del trabajo; recordemos que los capellanes de la Capilla además de cantar en ella, siguen obligados a cantar en el Coro, como los otros capellanes. No se explica si intentaban eludir el trabajo de cantar, o el trabajo de bajar y subir las estrechísimas escaleras que llevan a la tribuna.

*“haviendose advertido que los Capp^{es} musicos luego que cantan las Lamentaciones no bajan al Coro a cantar, como es de su obligacion, convendria remediar este abuso, y advertirles el cumplim^{to} de esta oblig^{on}: en cuia virtud se acordo, que por el pres^{te} Secretario se les prevenga bajen al Coro a cantar, no manteniendose arriba mas tiempo del que ocupen en su ministerio, entendiendose esta resolucion igualm^{te} para la noche de Navidad, y demas que ocurran en el año”.*⁵¹⁰

Finalmente, ¿a quién no se le ha escapado algo más que una sonrisa cuando un

⁵⁰⁸ A.C. 1758-1765; fol. 285r<265>. Cabildo de 9 de Junio de 1764.

⁵⁰⁹ A.C. 1765-1776; fol. 152v. Cabildo de 14 de Abril de 1770.

⁵¹⁰ A.C. 1789-1797; fol. 18r-v. Cabildo de 20 de Marzo de 1790.

compañero se ha equivocado en el canto, o simplemente al presenciar el yerro desde el público?:

“se acordo se haga saber ... a los musicos o otros qualesquiera en los autos publicos si por casualidad cometiesen algun yerro se contengan en disimularlo pues se ha notado haber ocurrido dho caso, y haberlo tomado como habiendo burlata o chanza, y que el S^r Maestro de Capilla, si conociese que los yerros son de no poner cuidado lo diga al Cav^{do} para que se corrija del modo mas posible para oviar semejantes ocasiones”.⁵¹¹

Estas dos últimas ocasiones citadas son de los años 1790 y 1791, y más arriba han aparecido otras del año 90. Nos imaginamos que fue una mala temporada, con problemas en los ensayos y un coro especialmente conflictivo. Sin embargo las Actas no nos informan de nada anormal en esta época. Aunque precisamente en la Semana Santa de 1791 es cuando tres salmistas suben a ayudar en la polifonía; ayuda que continuarán a lo largo de la década.⁵¹²

Y tal vez habría que añadir que se inician los problemas que planteó el organista al reclamar una revisión de sus derechos a las *recles*.⁵¹³

C IV.2.2 Anécdotas

Repetimos que somos humanos. Y a veces encontramos en las Actas situaciones realmente curiosas; unas veces por hilarantes y otras por espeluznantes, nos muestran que tres siglos no son nada y seguimos siendo los mismos. En este caso es el chiste que hace

⁵¹¹ A.C. 1789-1797; fol. 81r. Cabildo de 2 de Julio de 1791.

⁵¹² Véanse estos salmistas en el apartado III.5.1

⁵¹³ Véase más arriba en el apartado III.7.2

el Presidente de la reunión Capitular.

La ocasión fue el proceso de las oposiciones por las que ingresó el Capellán José de León, en las que fue el único aspirante. Los Estatutos mandan que se presenten dos candidatos “aprobados” ante el Patrono de la Colegial para que éste elija entre ellos. Sin embargo se pretende votar para presentar al único opositor ante el Duque de Alba; contra tal votación protestan tres capitulares porque es algo contrario a los Estatutos:

“Se voto primeramente si se havia de admitir (aprobar al aspirante) y salio por mayor parte de votos que si, y despues se admitio por la mayor parte a la eleccion para el S^r Patrono: haviendo los Sr^{es} que havian protestado dha votada y eleccion pedido testimonio de ello el S^r Presid^e dixo que aunque suponía que todos serian Christianos Chatolicos que no obstante a los Sr^{es} Protestantes se le dieran los testimonios que pedían”;

parece ser que el juego de palabras con el protestantismo no sentó muy bien a los que se quejaban, porque añade el Acta:

“a lo que los Sr^{es} que havian protestado la votada respondieron ser mal modo de decir que no tenia conession ni menos lugar una proposicion tan impropia, y que de ella se le de testimonio, y con espresion se entienda en el acuerdo para poder verificar de el lo que mas convenga”.⁵¹⁴

El asunto no llegó a más, y el final de la historia está contado más arriba.

---o0o---

Las visitas de los Patronos a la Villa fueron pocas, muy pocas; pero hubo algunas visitas. En la primavera de 1771 llega a Olivares la Duquesa de Huéscar, esposa del

⁵¹⁴ A.C. 1765-1776, fol.237. Cabildo de 6 de Octubre de 1772.

Duque de Alba.

“y estando juntos se conferencio que viniendo a esta Yglesia la Ex^{ma} S^a Duquesa de Huescar como se avia de recibir, y todos los Ss^{es} Conformes acordaron, se reciba con repique de campanas, y en entrando en la Yg^a se toque el organo, y recibir a dha Ex^{ma} S^a de Abitos y bonetes, por venir con dha Ex^{ma} S^a su Hija inmediata sucesora al Patronato de esta Yg^a (...) y a mayor abundamiento se acordo se recibiese con sobrepellices”.⁵¹⁵

Hay que hacer notar que esta hija que será la próxima Duquesa es Cayetana de Alba. La pompa del recibimiento se manifiesta en el boato de las vestiduras. Pero musicalmente hay que notar una ausencia: no hay composiciones vocales especiales para el festejo. Sólo interviene el órgano, y las campanas. Entre las obras del archivo tampoco hay nada señalado para esta ocasión. Tradición antigua es recibir a los personajes de importancia con cantos, villancicos, motetes, loas, o cosas así. En este caso no hay nada, y esa es la noticia.

---o0o---

Cosa conocida son los rigores del estío sevillano. En el Aljarafe suelen estar algo atemperados, pero siguen siendo sofocantes. En el siglo XVIII podemos imaginarnos que serían aún más sin las técnicas modernas de refrigeración (ni siquiera un ventilador!). Y sin poder quitarse la ropa de encima como en la actualidad, tenían que vestir canónigos y capellanes con sobrepellices y capas.

La iglesia de Olivares suele ser bastante fresca en su penumbra, pero parece ser que el Coro llegaba a ser un lugar muy caluroso. Tal vez por su reducido espacio, que obligaría al uso de la luz artificial de las velas, junto al gran número relativo de personas en tan limitado espacio. O por el sol de poniente que penetra por el óculo que corona el

⁵¹⁵ A.C. 1765-1776; fol. 178v. Cabildo de 23 de Marzo de 1771.

muro de los pies de la iglesia.

El caso es que durante algunos años las Actas recogen el problema, y aportan una solución para poder celebrar los Oficios Divinos de la tarde con algo de alivio: se recurre a trasladar los oficios del Coro hasta el centro del templo. Hacia finales de Junio o principios de Julio se viene a tomar el acuerdo de sacar el Coro con las siguientes expresiones

1767: “*se mando sacar el Choro fuera por las tardes en tiempo de Calor*”.⁵¹⁶

1768: “*se mando sacar el choro fuera por las tardes, interin dura el rigor del estio*”.⁵¹⁷

1769: “*se mando poner el coro en medio de la Ig^{na}*”.⁵¹⁸

1770: “*y que passda. la octava del Corpus se saque fuera el choro*”.⁵¹⁹

1771: “*se mando se saque el Choro por las tardes al sitio acostumbrado*”.⁵²⁰

1772: “*se mando sacar el coro en medio de la Iglesia*”.⁵²¹

1774: “*se sacase el coro por las tardes como a sido costumbre, para poner los libros, el Sr Comunal mande aser un fasistol de poco costo*”.⁵²²

1775: “*se mando sacar el coro en medio de la Iglesia*”.⁵²³

Desde entonces no vuelve a aparecer una indicación de esta clase hasta 1804:

⁵¹⁶ A.C. 1765-1776; fol.65v. Cabildo de 25 de Julio.

⁵¹⁷ A.C. 1765-1776; fol.96r. Cabildo de 2 de Julio.

⁵¹⁸ A.C. 1765-1776; fol. 131v. Cabildo de 8 de Julio.

⁵¹⁹ A.C. 1765-1776; fol. 158r. Cabildo de 16 de Junio.

⁵²⁰ A.C. 1765-1776; fol. 188v. Cabildo de 13 de Julio.

⁵²¹ A.C. 1765-1776; fol. 218r. Cabildo de 13 de Junio.

⁵²² A.C. 1765-1776; fol. 340v. Cabildo de 23 de Julio.

⁵²³ A.C. 1765-1776; fol. 372r. Cabildo de 17 de Julio.

*“el Sr D Fran^{co} Lopez de Molina expuso q^e en vista de los cresidos calores de este verano se pudiese sacar el coro al cuerpo de la Yg^a para comodidad del cuerpo Cap^{ar} y demas yndividuos se accedio a ello mandose poner en la Capp^a del Alamo”.*⁵²⁴

No podemos saber si es que ya no era necesario indicarlo al convertirse en costumbre, o si ya no se volvió a sacar el Coro; o acaso entretanto no hizo tanto calor...

---o0o---

Terminaremos estas anécdotas con un testimonio espeluznante y desgraciadamente muy humano.

Entre las partichelas de una misa del archivo,⁵²⁵ hay una serie de inscripciones o *grafitti*. Algunos de ellos son tratados en otro lugar de este trabajo, pero hay unos en especial que merecen señalarse. En la última hoja del Tiple de 2º coro, entre otras cosas se puede leer: “*Padre no me pege note*” y más abajo “*no me pege uste esta noche*”.

Tal vez no interese conocer ahora quién fuera el que lo escribió; con seguridad fue un mozo de coro, el que estuviera encargado de cantar esta voz. Lo curioso es saber a qué se refería. ¿Ese “*padre*” se refiere a su propio padre, que le pegara en su casa? ¿O tal vez es un Padre colegial, un capellán cantor, o el mismo Valdivia, que les pegase en Maitines? Aunque en la hora de maitines no hay misa, bien pudiera ser que el chico manifestara sus temores en el primer papel que tuvo a mano.

De cualquier manera es un testimonio terrible que nos muestra lo que el hombre siempre ha sido, es ahora, y lo seguirá siendo siempre: una absurda mezcla de las mayores grandezas y las más bajas miserias.

⁵²⁴ A.C. 1797-1805; fol. 244r-v. Cabildo de 9 de Junio de 1804.

⁵²⁵ Juan Domingo VIDAL: *Missa a 5 voces*. Número de Catálogo 521.

Capítulo V:

LA OBRA DE VALDIVIA

La producción de Valdivia que se conserva comprende 221 obras: 148 villancicos y “cantadas” en romance y 73 obras litúrgicas en latín. Son el 42% de las 527 obras recogidas en el Catálogo del Archivo de Música de Olivares.

V.1 FUENTES

Las fuentes para el conocimiento de la obra de Juan Pascual Valdivia y Valenzuela proceden en exclusiva del archivo de la Iglesia Parroquial de Olivares, que heredó el templo y el patrimonio de la Colegial tras su extinción en 1851.

Se ha revisado todo lo publicado hasta la fecha sobre otros archivos musicales, y no se ha hallado ninguna obra atribuida a Valdivia, ni a ningún nombre parecido. Incluso en lugares de probada relación con Olivares como son las Catedrales de Jerez de la Frontera (que ha sido Colegial hasta su ascenso a sede episcopal en 1984) de Cádiz y de Sevilla, no se conserva nada en relación con Valdivia. Aunque sabemos que quedan algunos archivos importantes por publicar (Catedrales de Córdoba y Málaga), y otros menores que ni siquiera están inventariados, no tenemos muchas esperanzas de encontrar nuevas obras de nuestro Maestro de Capilla.

Respecto al archivo musical de Olivares hay que indicar que abarca especialmente el siglo XVIII, período cronológico en el que se inscribe la vida activa de Valdivia como

Maestro de Capilla en la Colegial. Pocas obras hay anteriores a él, ninguna posterior; casi la mitad del catálogo lo ocupan sus propias composiciones y el resto es de autores contemporáneos, o al menos muy cercanos en el tiempo.

Como veremos, el conjunto de obras de Valdivia es un patrimonio considerable y digno de investigarse.

C V.1.1 *El archivo de música de Olivares.*

La parte musical del archivo está recogida en diez cajas, con dos paquetes de manuscritos en cada una. Aparte, en otras dependencias de la iglesia, se guardan los libros de facistol junto con los grandes libros de canto llano. Este archivo musical ha sido catalogado recientemente.⁵²⁶ Dicho catálogo recoge 527 entradas, de las cuales 491 corresponden a obras sueltas en partichelas manuscritas; hay una obra suelta impresa, dos cuadernillos manuscritos, con quince y siete obras respectivamente, y un libro de facistol con trece obras copiado por el mismo Valdivia. En realidad el total de obras es algo inferior, pues unas dieciséis obras están repetidas, por copia literal o por transporte de tonalidad para adaptarla a una voz solista diferente. En total hay representados cincuenta autores, además de 61 obras sin nombre de autor.

También hay que consignar la existencia de dos libros de facistol impresos. Uno es un ejemplar del *Liber Vesperarum* de Francisco Guerrero,⁵²⁷ al que le faltan las seis primeras hojas; en las guardas lleva una anotación de mano de Valdivia:

“Buen autor. Este libro es de la Coleg^l de Olivares es muy

⁵²⁶ Catalogación realizada por un servidor en 1999, gracias a una “Ayuda a Proyectos de Investigación Musical” de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

⁵²⁷ *Romae, apud Alessandrum Gardanum MDLXXXIII.*

util y comodo para las voces en Sevilla ay otro de donde se puede copiar lo que le falta que es lastima que este falto”.

El otro libro es un ejemplar del *Missarum liber* de José de Torres.⁵²⁸ Ambos figuran sin numeración en el Catálogo de Olivares.

La situación actual del archivo debe responder en gran manera a lo que había en los tiempos del fin de la Colegial. Las lagunas que podemos encontrar ahora deberían atribuirse a tiempos últimos de la Colegial y a los posteriores a su extinción.

Obras fechadas antes de Valdivia	55
Periodo Valdivia (1760-1811)	329
Obras posteriores a Valdivia	4
Obras sin fecha	139

Distribución de las obras del archivo según sus fechas

Es muy significativa la distribución de las obras según la fecha que consta en las mismas obras; sólo hay cuatro obras posteriores a la muerte de Valdivia, las cuatro de 1818, y las cuatro son copia de obras anteriores: dos de Valdivia, una de Juan Roldán, y una anónima. Las cuatro son de la misma mano.

- C Villancico... *Al son de trompas y caxas*... “Puesto en musica p el S^r D Juan Valdivia que fue de esta Cox^l Mtr^o de Capilla”. N^o 383 del Catálogo; es copia de la obra n^o 382.
- C Villancico... *Cantad dulzes querubes*... “sacado de las obras del S^r Dⁿ Juan Valdivia”. N^o 394 del Catálogo; es copia de la obra n^o393.

⁵²⁸ *Missarum liber, ad usum sanctarum Ecclesiarum utilissimus, in quo continentur octo missae ex quibus quinque sunt quatuor vocum, alia quinque vocum, alia sex vocum, & ultima Deffunctorum (...)* Cum privilegio, Matriti ex Typographia Musicae. Anno MDCCIII.

- C Responsorio... *Quem vidistis*... “Sacado de las obras que en esta Colegial ay de musica”. N° 68 del Catálogo.
- C Villancico ... *Aqui de Dios en la tierra*... “Sacado en musica de las obras de Dⁿ Juan Roldan puesto en letra p Dⁿ Sebastian Colon Cantado en esta Yglesia Colexial año de 1818". N° 274 del Catálogo.

Prácticamente la totalidad de la obras sin fecha son de autores contemporáneos de Valdivia, o poco anteriores, y de éstas las que figuran anónimas son copiadas por mano del propio Valdivia, exceptuando una docena. ¿Qué ha sido de las obras posteriores a 1811? Como podemos comprobar, la producción de Luis Rodríguez Infante, sucesor de Valdivia y último maestro de capilla de la Colegial, no se conserva. Pero consta que este señor, a pesar de los muchos problemas que debió afrontar, cumplió con su trabajo.⁵²⁹

Lo mismo hay que decir de la obra de los antecesores de Valdivia. Sólo resta una única obra identificada de su predecesor, Antonio González Guerrero,⁵³⁰ y ninguna de otros maestros de capilla anteriores.

Las obras con fecha anterior al periodo de Valdivia son de autores ajenos a la Colegial, excepto cinco que son de otros capellanes músicos de la Colegial (pero no maestros de capilla).⁵³¹ En este periodo “anterior” todas las obras están fechadas en el mismo siglo XVIII. Hay autores del tiempos anteriores, pero en papeles copiados en el XVIII, algunos claramente por Valdivia. Son los casos de dos misas de Mateo Romero, un motete de Francisco de Santiago, un *Magnificat* de Fray Melchor de Montemayor (Melchor Cabello), la Misa de un tal Quincoya (no identificado con seguridad), y el citado libro manuscrito con obras de Guerrero, Jalón y Rogier.

⁵²⁹ Cárdenas (1981) pág. 100

⁵³⁰ Pasión del Domingo y Miércoles. *Non in die festo*. N° 128 del Catálogo.

⁵³¹ Todas con el apellido Manzano; dos con el nombre Bartolomé (organista), y una con Blas (capellán tenor). Vid. *Relación*... fols. 64v y 104v respectivamente. Las dos restantes no llevan nombre propio.

Las obras con fecha del “periodo Valdivia” no son necesariamente compuestas en esta época. Muchas de ellas son copias realizadas por el mismo Valdivia a partir de obras de autores anteriores. Como ejemplo se podrían citar varias obras con el nombre de Pedro Rabassa copiadas por Valdivia, con fechas que llegan hasta 1784, mientras que el maestro de la catedral hispalense se jubiló en 1757 y falleció en 1767.

Con estos datos podemos llegar a las siguientes conclusiones. La situación presente del archivo refleja un montante de 527 obras, de las cuales son de Valdivia 221. El resto es de autores coetáneos o poco anteriores a Valdivia:

Pedro Rabassa	- 93
Juan Roldán	- 16
José Muñoz Monserrat	- 14
Pedro de Castro	- 11
Juan Manuel Rodríguez	- 8
Francisco Soler	- 8
Fray José de Alcalá	- 6
Juan Bueno	- 5
Cristóbal Díaz	- 5
Juan Mayorga	- 4

Autores con obras en el archivo de Olivares

Otros cuarenta autores, con menor número de obras, totalizan otras 75 obras más, mientras que las obras anónimas suman 61.

V.2 ORGANIZACIÓN

Estudiamos aquí los aspectos codicológicos de las obras que se conservan de Valdivia; y colateralmente del resto de las obras del archivo de música de Olivares.

C V.2.1 *Soporte*

Las obras de Valdivia están todas escritas sobre papel, en pliegos de un tamaño medio de 426x312 mm. Las medidas varían entre unos y otros papeles, oscilando de dos a cuatro milímetros de más o de menos. Estos papeles se plegarán como veremos en el siguiente apartado.

Entre las obras de otros autores del archivo aparecen algunos papeles de hoja más gruesa, y dimensiones de 315x214mm como media aproximada.

C V.2.2 *Presentación*

La inmensa mayoría de las obras del archivo se conservan en partichelas, esto es, cada una de las partes de voces e instrumentos se presenta independientemente en papeles

separados. Las pocas obras que están en partituras, es decir, con todas las partes escritas juntas, son borradores de trabajo.

Estas partichelas se presentan con el plegado habitual en la época. Para ello, sobre una sola cara del pliego básico se trazan dieciséis pentagramas; se dobla por su mitad y resulta de hecho una hoja doble de 213x312 mm, con ocho pentagramas en cada cara externa, lo que suele ser suficiente para una voz de cualquier obra corta o mediana, como un villancico o un motete. Cuando es necesario más espacio se introduce una tercera hoja sencilla (medio pliego) en el interior, pegándose por los bordes.

Todas las partichelas que conforman una obra se agrupan y se doblan por la mitad, dando la impresión de un cuadernillo ficticio. Usualmente la parte del acompañamiento ocupa la posición externa. Cuando sólo se escribe en una cara de este acompañamiento, es su parte trasera la que forma la “portada”; cuando necesita de las dos caras, se añade una hoja sencilla que encierra todo el “cuadernillo”. En esta “portada” se escriben los datos de la obra: autor, incipit diplomático y textual, y fecha.⁵³²

Para obras de mayor extensión, como misereres, lamentaciones o misas, las diferentes “dobles hojas” o pliegos doblados de una misma voz van cosidas con hilo por el lado más corto, formando un cuadernillo apaisado.

Partituras sólo las hay de cinco obras. Un Miserere de Valdivia, un *Stabat Mater* de Manzano y tres motetes breves anónimos. Todos ellos están completos en partitura, excepto el Miserere en que dos números solísticos no aparecen en la partitura sino únicamente en partichelas.⁵³³

Dos obras más llevan los acompañamientos instrumentales unidos en un sistema, con las voces separadas en partichelas. Así una lamentación de Castro (cifrado y dos

⁵³² Véanse algunos ejemplos de “portadas” en la ilustración 4 del Apéndice III.

⁵³³ Respectivamente los n^{os} de Catálogo 344, 138 y 45-47-67

violines en partitura), y un Miserere anónimo de que sólo se conservan los dos violines.⁵³⁴

El resto de las obras que aparecen en partituras están agrupadas en dos cuadernillos de hojas cosidas en tamaño cuartilla.⁵³⁵ El primer cuadernillo es claramente de mano de Valdivia, con 24 hojas (doce folios doblados y cosidos por el lado largo) y quince obras en él. Consta de dieciocho pentagramas, menores y más toscos que los normales; abunda en tachaduras y correcciones, y no se coloca el texto completo bajo las notas, sino sólo el inicio de cada frase o en cada entrada de las diferentes voces. El segundo cuadernillo no parece ser de Valdivia. Tiene 16 hojas (ocho folios doblados y cosidos) con siete obras. Sus características son similares al anterior. En ambos cuadernillos la mayor parte de las obras no lleva el nombre del autor. Más adelante veremos que algunas de estas obras fueron pasadas a limpio en partichelas.

C V.2.3 *Escritura musical*

Valdivia usa en sus obras una escritura “moderna”, en correspondencia con su época. Algunos aspectos no están aún normalizados, y otros conservan todavía resabios arcaicos.

La escritura musical emplea la **notación** proporcional negra moderna, con figuras de la redonda a la fusa. Es nulo el empleo de la longa, pero es muy común el uso de su silencio. El empleo del puntillo no está aún normalizado. Junto a la manera actual encontramos también prácticas antiguas: notas con puntillo partidas por la barra de compás, y ligaduras en lugar de puntillos, incluso dentro de una misma obra.

⁵³⁴ Con los n^{os} de Catálogo 108 y 65, respectivamente.

⁵³⁵ En el Catálogo de Olivares figuran en sección aparte, con las obras n^{os} 14 al 28 en el primero, y 29 al 35 en el segundo.

La notación antigua blanca (o hueca) con ennegrecimientos está casi desaparecida. Sólo se emplea el compás ternario de proporción (C3/2) en sendas secciones de dos villancicos.⁵³⁸ No hayamos una razón para su uso en la primera obra, mientras que en la segunda se puede explicar al introducir una breve sección de recogimiento en el centro del estribillo, con la indicación “despacio”.

Valdivia emplea los **tresillos** aunque no siempre los señale; pero es fácil reconocerlos. Normalmente son por disminución, pero en pocos casos los encontramos también por aumentación. Son especialmente abundantes en las arias de cantatas y *cantadas*, apareciendo menos en los villancicos más sencillos.

La **ornamentación** no es abundante, ni tiene variedad. Normalmente aparecen más en cantadas, villancicos-cantata, y en general en las obras o secciones de carácter solístico de clara influencia operística italiana. En esta época hay ya aceptado un amplio repertorio de signos convencionales para indicar la interpretación de las notas de adorno, que ya no están abiertas a la improvisación del intérprete, aunque estos signos no están normalizados, y varían mucho de un país a otro, o de unos compositores a otros.⁵³⁹ Encontramos en Valdivia los siguientes:

- Apoyaturas: en su representación común de una figura de tamaño menor al habitual. Son siempre descendentes. También se encuentran series de “apoyaturas de paso”, y en ocasiones grupos rítmicos que son en realidad desarrollos en notas reales de series de apoyaturas, en estos casos tanto ascendentes como descendentes.

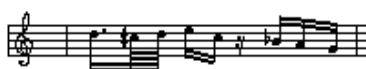
- La apoyatura breve (actual mordente): a veces aparece con su figuración habitual de una pequeña figura de corchea con pilca y corchete atravesados por una diagonal. Pero esto no es significativo, pues hay ocasiones en que

⁵³⁸ Son los villancicos “*Yo no se como y por donde*”, de 1766 (n° Cat. 518), y “*O que tormenta de Luzes*”, de 1775 (n° Cat. 454).

⁵³⁹ G. Gálvez (1987) p. 11.

se puede suponer que muchas apoyaturas breves deberían ser largas, y viceversa.

- Mordente de dos notas: siempre aparece como recto ascendente (*schleifer*), y escrito con notas pequeñas según la costumbre hispana y no con símbolos. Muchas veces aparece escrito con notas reales.



- Trino y semitrino: aparecen ambos escritos indistintamente como “*tr*”, “*t*” o “-”, de manera que sólo por la duración de la nota que lo lleva podremos saber a qué adorno se refiere en realidad. Es claro que sobre notas más o menos largas habrá de interpretarse como trino, y en las notas cortas mejor como semitrino (*praller*).



- En el villancico *Ha del brillane concabo*⁵⁴⁰ tenemos el único caso de **cadencia** encontrado, reconocible por emplearse el término *fermata* en las partichelas. Son cuatro compases al final de la sección B de un aria, detrás de un calderón. En realidad no es una cadencia (“capricho” en término de la época) propiamente dicha, pues está escrito para las tres partes que intervienen en ella: la voz solista, el bajón y el cifrado. Pero es una muestra del intento de estar al día en los adornos musicales.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Villancico de Kalenda a 6 con bajon” (1763); n° 433 del Catálogo.

⁵⁴¹ Se transcribe en la página 251, 344

Se utilizan **abreviaturas** y signos de **repetición** modernos. De las primeras señalamos la repetición de corcheas y semicorcheas indicadas con una blanca o negra con las correspondientes barras cruzadas en su plica. Las repeticiones de secciones breves, de uno o pocos compases, se indica colocando el signo “§” al principio y al final. Casi siempre se refiere a compases iguales que hay que repetir seguidos. El mismo signo se emplea para las llamadas de repetición (p. ej.: para repetir desde la mitad o el tercio final del estribillo) con la indicación “*desde la señal*”. Para las repeticiones de secciones completas se usa la doble barra con dos puntos; aunque no siempre queda claro qué es lo que se repite, pues aparecen colocados los puntos por ambos lados de la doble barra.

En las arias (especialmente en las *Cantadas*) al final de la obra se pone la indicación “repite”; no está claro si es para repetir la primera sección una vez terminada la segunda (aria *da capo*: ABA), o se refiere a la repetición de ambas secciones (*lied* bipartito: AABB), pues también aparece con diversas variantes de doble barra con puntos y calderones. Aunque, como se verá más adelante, esta segunda posibilidad se puede descartar sin problemas en favor del aria *da capo*.

Respecto a las indicaciones de **movimiento** hay que indicar que la desaparición del sistema proporcional hizo que la medida del *tempo* se fuera desligando de la indicación del metro. Con ello va a aparecer la necesidad de indicar el *tempo* por escrito; aunque se siguen usando hasta finales del siglo XIX las indicaciones C y ♩ con un carácter relacionado al *tempo* de interpretación.

Valdivia no usa mucho de estas indicaciones: muchas obras no lleva ninguna indicación. A veces aparecen en todas las secciones de los villancicos, y otras en ninguna, como en muchas obras en latín. Las expresiones usadas son “*a medio ayre*”, “*con ayre*”, “*andante*”, “*despacio*”, “*algo despacio*”, “*moderado*” y “*allegro*”, así como sus abreviaturas. En una sola ocasión aparece el término “*ayroso*”,⁵⁴² y en otra se señala

⁵⁴² En el aria del villancico *En las celestes campañas* (1760), n° 421 del catálogo.

“*amoroso*”.⁵⁴³ Los términos “*andante*” y “*allegro*” se emplean indistintamente como equivalentes, y en alguna obra cada voz lleva uno diferente de ellos.

Poco podemos decir de la **dinámica**. Las indicaciones son escasas, limitadas a “*p*” y “*f*”. Sólo en una ocasión se encuentra un “*f^{mo}*”.⁵⁴⁴ No los encontramos nunca en las voces; muy escasamente en el acompañamiento cifrado o en el órgano, y más a menudo en las partes de bajón y en los violines. En éstos aparece siempre el *piano* en las secciones en que se acompaña a las voces y el *forte* cuando comienza una sección de instrumentos solos.

No hay indicaciones de **articulación** o fraseo en las partes vocales más allá de la propia agrupación o barrado de las figuras según las sílabas; lo cual se respeta de una manera tan escrupulosa que llega a confundir la medida en algunas figuraciones. Respecto a las ligaduras de expresión se reducen a señalar las notas que se cantan con una misma sílaba. Sin embargo en los instrumentos encontramos bastantes indicaciones de articulación. No es raro encontrar series de corcheas y semicorcheas con picado (*staccato*). Algunas veces el punto del picado aparece alargado vertical u horizontalmente, con lo que aparenta un “gran destacado” o un subrayado. También se emplean las ligaduras de expresión, solas o en combinación con los picados, marcando articulaciones bastante elaboradas.

algo despacio

Tenor

Bajón

Acomp.

In te - ne - bro - sis

Lamentación (1778): *Aleph: Ego vir videns*

⁵⁴³ En la tonada del villancico *Una hermosa pastorcilla* (1771) n° 501 del catálogo.

⁵⁴⁴ Vid. nota anterior, compás 128 de ambos violines.

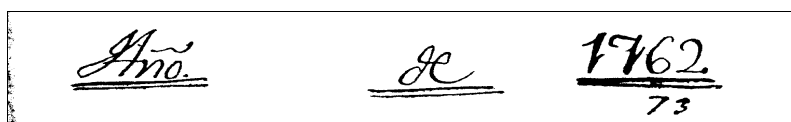
De las **alteraciones** accidentales hay que destacar el uso restringido del becuadro. Para anular el efecto de los bemoles siempre se usa el sostenido, y sólo aparece el becuadro para anular a los sostenidos. El uso de las alteraciones accidentales y de las que implican una modulación es irregular, en el sentido de que el efecto de la alteración sigue afectando a las notas más allá de las barras de compás. Por otra parte, se usan mucho las alteraciones de precaución, pero también de una manera desordenada: unas veces aparecen en lugares lógicamente prescindibles, y faltan en ocasiones en que serían de verdadera ayuda.

Las **armaduras** siguen un uso normal, con alguna incongruencia aislada al no seguir el orden de quintas. Hay que destacar el uso de la armadura que se ha dado en llamar “*dórica*”, es decir, faltando la última alteración de la serie. Esta nota aparecerá continuamente a lo largo de la obra como alteración accidental. La armadura “*dórica*” se da en todas las obras escritas en do menor, sol menor y re menor (en este caso se queda sin armadura), y en varias ocasiones de si=mayor. Las únicas excepciones son dos casos de cantadas, en sol y re, en que la armadura es completa.

El **cifrado** es bastante parco, como es común en la música española. En ocasiones muy reducido, aunque sólo está ausente de dos obras. Curiosamente en las obras religiosas en latín es más abundante que en los villancicos. Se dedica especialmente a señalar la primera inversión de los acordes y las terceras mayores y menores. En menos ocasiones aparece el cifrado de quintas, segundas y segundas inversiones. De los acordes de séptima destaca la inversión ⁴₂ de séptima en el bajo, y el de séptima disminuida que sólo hemos encontrado en dos ocasiones.

C V.2.4 *Fechas y otras indicaciones en los papeles*

En las portadillas de los papeles de música aparece normalmente la fecha de la obra. Sólo falta en algunas obras en latín. Esta fecha corresponde al año de su primera interpretación, no al de su composición. Esto se prueba en obras que son repetidas o arregladas para otra ocasión. Cada ejemplar lleva la fecha de su interpretación; y a veces se pone la fecha de la copia bajo la fecha de la obra original.



Cantada con V^{ss} al Nacim^{to}, (1762): *Decidme montes, prados.*

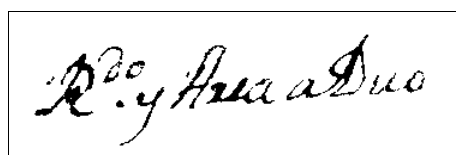
En el caso de la figura superior, la obra original de 1762 lleva un acompañamiento de dos violines y cifrado, que en 1773 se cambia por uno de órgano, manteniendo la misma parte de contralto solista.

Igualmente lo vemos en obras de otros compositores copiadas por Valdivia; así encontramos que obras de Pedro Rabassa llevan fechas posteriores a su retiro e incluso a su muerte.

Otra serie de fechas aparecen en las que llamamos “contraportadas”. A veces pueden ser una larga columna de años indicando las ocasiones en que se repite la obra. Estas fechas múltiples aparecen especialmente en las obras religiosas en latín.

En los villancicos aparece también una cifra en la parte superior de la portada. Indican el orden que ocupa dentro de la serie navideña. Normalmente son ocho los villancicos que se cantan a lo largo de los Maitines: tres en el primer nocturno, tres en el segundo y dos en el tercer nocturno. El tercer lugar dentro del tercer nocturno, que debería ser el noveno responsorio, lo ocupa desde la reforma del breviario por Pío V el canto del himno *Te Deum*, no llevando normalmente ningún villancico. Los villancicos

de la calenda (“*Kalenda*” en los papeles) se cantan el día de la víspera, en el momento de la lectura de la “calenda” en la hora de Prima. No necesitarían llevar número, pero siempre van marcados con el “1”, lo quiere decir que tal villancico se cantó en la calenda y se repitió como primero del primer nocturno de Navidad, situación habitual en la época.



Otras señales que aparecen en las portadas se refieren a la composición en sí. Tenemos indicaciones sobre elementos de la obra, especialmente en los villancicos-cantata: se reseña la presencia de recitativos y arias. También hay indicaciones sobre el tema o personajes: así encontramos “negros”, “linterna mágica”, “marcha prusiana”, “tos”, “pelayo”, “el ave fenis”, “gayta gallega”, “tutilimundi”, “flores” y “bautismo”.

Finalmente, en una serie de obras aparecen hasta tres abreviaturas de nombres en la esquina superior derecha. Se leen como “*S Gerº*”, “*S Lucar*” y “*S Ysidro*”; aparecen en 16, 8 y 7 obras respectivamente. Algunas obras llevan dos de estos nombres, e incluso en una de ellas aparecen los tres. Todas son villancicos excepto una lamentación, en la que se indica “*S Geronº*”. También encontramos que también aparecen estas indicaciones en obras de otros dos autores: Pedro Rabassa en 16 ocasiones, y Juan Manuel Rodríguez con tres obras. En un principio supusimos que podrían referirse a intérpretes, solistas destacados. Pero entre los músicos de la Colegial que aparecen en la *Relacion de Yndividuos...* no hay nadie que tenga relación con estos nombres. Podría pensarse en lugares conocidos y relativamente cercanos, como los monasterios de San Jerónimo y San Isidoro, y la villa de Sanlucar la Mayor, aunque no hemos encontrado que tuvieran alguna relación con Olivares. En las obras implicadas no encontramos ningún aspecto coincidente entre sus características. Y las fechas de las obras van desde 1752 hasta 1779, es decir, casi tres décadas.

C V.2.5 Copista

No consta en ningún lugar de la documentación que hemos manejado la existencia de un copista en Olivares en periodo que estudiamos. Tampoco la Dra. Cárdenas dice nada al respecto en otras épocas de la Colegial.

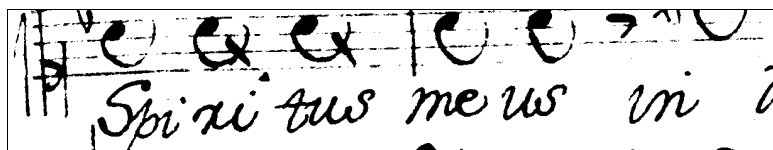
En los libros de Actas Capitulares se puede ver la escritura original de Valdivia, su firma y su rúbrica, pues en numerosas ocasiones desempeñó el empleo de Secretario Capitular. Al comparar las escrituras, y sobre todo la rúbrica, llegamos a la conclusión de que el mismo Valdivia se ocupó de las labores de copia de la música de Olivares: tanto las obras suyas, realizando las partichelas de sus propias composiciones, como también la música ajena copiando obras de otros autores, ya fuera para su uso de la Capilla de Olivares o para su propio conocimiento y estudio.

Las obras de Valdivia son todas claramente autógrafas, excepto dos copiadas varios años después de la muerte de nuestro maestro de capilla, y que en el mismo título hacen referencia a que son copias sacadas del archivo: “*sacado de las obras del Sr D Juan Valdivia*”.⁵⁴⁵

Esto no es óbice para que encontremos otras manos en las partituras del archivo; hemos detectado al menos cuatro tipos de escritura diferentes, pero son siempre en obras de otros autores, con seguridad obras “importadas” de otros lugares. Muchas de ellas, en especial de Pedro Rabassa, tienen todo el aspecto de provenir de la Catedral de Sevilla.

Nueve obras tienen en común una escritura musical muy curvilínea; especialmente la figura corchea, que se caracterizan porque el trazo de la plica se continua en el el corchete, sin hacer ángulo o quiebro alguno.

⁵⁴⁵ Véase más arriba el apartado V.1 Fuentes.

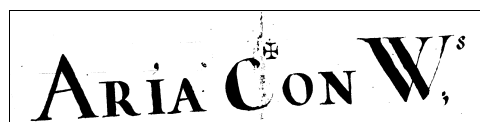


Anónimo (s/f): *Magnificat a 4 con Vs*

También algunas de éstas llevan como encabezamiento de cada hoja una cruz de brazos doblados, con puntos entre los brazos.



Otras son más difícil de describir en su escritura, siendo unas caracterizadas por la presentación de la “portadilla”, encuadrada en haces de líneas, y otras por la manera de escribir la abreviatura “violines”: “W^s”.



ROLDÁN (s/f): *Aria: Si a mis fértiles estancias.*

También encontramos obras que nos indican haber sido copiadas por alguien de la Colegial, en especial por el organista Juan Mayorga.⁵⁴⁶ En una obra aparece la indicación “*Mayorga me llamo*”, y en otra se señala “*Este traslado es de Juan Mayorga*”.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Organista en Olivares de 1746 a 1781 en que falleció. Sus datos biográficos en el apartado III.7.1

⁵⁴⁷ Antonio GONZALES: *Pasión del Domingo y Miércoles. Non in die festo* (s/f)

Joseph MUÑOZ MONSERRAT: Villancico a3 a el Nacimiento de Nro. Sr. Jesuchristo *Las zagalejas, que siempre* (1737). Números 128 y 157 del Catálogo, respectivamente.

V.3 OBRAS EN CASTELLANO

Las obras en castellano ocupan el mayor volumen entre la producción conservada de Valdivia. Y entre ella los villancicos tienen un lugar principal y original en la producción musical de la época, al ser el género musical religioso con texto en romance por excelencia. Lo cual no significa que fuera el único, pues en el barroco ya se le habían añadido los oratorios y las cantatas, que en España se denominarán con el término “cantadas”. Fuera de los villancicos, en sus diversas variantes, Valdivia sólo tiene unas pocas de estas “cantadas”.

C V.3.1 *Introducción histórica y desarrollo del villancico.*

Los orígenes del villancico como género literario y musical han sido estudiados tanto por romanistas como por musicólogos. Actualmente se impone la tesis de la influencia de las formas poéticas árabe-andaluzas de jarchas y moaxajas, y de las cantigas galaico-portuguesas en el origen remoto del villancico. En estas formas encontramos los principios de la alternancia y la repetición características del villancico. Estas ideas estructurales son muy antiguas. Por una parte tenemos la repetición de largas series de versos, en forma de romances, sagas y canciones. Por otro lado en muchas culturas encontramos formas que implican una respuesta “coral” a las intervenciones del solista, con la repetición de un tema como oposición a otro u otros (ritornello, estribillo,

etc.). En el mismo Canto Gregoriano tenemos los estilos responsorial y antifonal, que implican la alternancia entre solista y coro en el primer caso y entre dos coros en el segundo.

En el siglo XV se consolida el villancico como el género poético-musical más característico de la lírica castellana. Es la forma predominante en los Cancioneros (Colombina, Palacio, Segovia) y en la obra de todos los autores de la época. En estos momentos el villancico es una composición compuesta por una larga serie de coplas iniciada por un estribillo. Cada copla se compone de una sección principal, “*mudanza*”, con música propia (aunque puede estar derivada o emparentada con el estribillo), y una conclusión, “*enlace*” y “*vuelta*”, que repite la música del estribillo, eliminándose la repetición del estribillo literario. De esta manera aparecen superpuestas dos estructuras diferentes en la misma obra: la musical (A, B-A, B-A, B-A) y la literaria (ABCD).

En el XVI continua la tradición formal del siglo anterior, variando en que las coplas se reducen en número y pasan a ser interpretadas por una o pocas voces, mientras que el estribillo se repite al final en texto y música, aunque a veces no completo, dando un esquema A-B-A. Así encontramos en los Cancioneros de Uppsala y Medinaceli, y en las publicaciones de compositores como Francisco Guerrero y Juan Vázquez. En estos siglos el villancico no tiene un género propio, se emplea tanto con tema profano como religioso.

También en el tránsito entre los siglos XV y XVI se produce un suceso fundamental en el empleo del villancico: la invención que hizo Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada. Trascendental porque inicia el proceso por el que los villancicos se van a convertir en los protagonistas de la liturgia de los maitines. Ya es famoso el testimonio anónimo de su primer biógrafo, recogido por López-Caló:

“En lugar de responsos hacía cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones. Desta manera se atraía el santo varón a

*la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de emoción”.*⁵⁴⁸

A lo que añade el Padre Sigüenza:

*“de donde quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino”.*⁵⁴⁹

Desde las “*coplas devotísimas*” del Arzobispo Talavera a los villancicos-cantatas del XVIII va un largo camino, caracterizado no tanto por los cambios que sufrirá el villancico en su aspecto formal, sino por la función que adopta dentro de la liturgia. El villancico se definirá más por su función que por su forma.

En el siglo XVII el término “villancico” se va a ir especializando hasta reservarse sólo para los de tema religioso; para las obras profanas se utilizarán las expresiones “tono” o “tono humano”. Encontramos también que van evolucionando las secciones tradicionales, especialmente en su articulación; estribillos y coplas van adquiriendo nuevas proporciones:

*la articulación interna de estas secciones era ya completamente distinta de las características que encontramos en repertorios escritos dos siglos antes, ya que casi siempre el estribillo había dejado de funcionar como una sección repetida entre las coplas, para convertirse en un movimiento de apertura trascompuesto, mientras que una sección breve llamada “respuesta” cumplía la función del antiguo estribillo.*⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Breve Suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera; citado en LÓPEZ-CALO (1963) pág. 254.

⁵⁴⁹ Fray José de SIGÜENZA: *Historia de la orden de San Jerónimo*; citado por LÓPEZ-CALO (1963) pág. 255.

⁵⁵⁰ Álvaro TORRENTE: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real”; en: BOYD-CARRERAS (2000) pág. 89, nota 9.

También en el siglo XVII comienzan a introducirse nuevas secciones, que van a enriquecer y complicar la estructura del villancico dieciochesco, hasta llegar a convertirlo en una especie de cantata o diminuto oratorio. La influencia estilística italiana (a través de la ópera) llevará a una drástica reducción de estribillos y coplas, predominando las secciones italianas: recitativos (*recitados*) y arias (*areas*).

En el siglo XVIII encontramos plenamente establecidos todos los cambios citados más arriba. Por una parte tenemos los villancicos “tradicionales”, con sus partes “Estribillo-Coplas-Respuesta”; por otra parte la “Cantada”, plenamente moderna; y entrambos los que denomino “Villancicos-cantata”, forma híbrida con elementos tradicionales y modernos.

Otra característica del siglo XVIII la proliferación de instrumentos, llegándose a finales del siglo a constituirse verdaderas orquestas en iglesias y catedrales. Y no sólo está la importancia en el número, sino en la función de estos instrumentos. Ya no acompañan doblando las voces, adornándolas con quiebros y glosas, sino que toman parte independiente de ellas, desarrollando una parte separada dentro del conjunto. En este sentido cita Eximeno a los villancicos, al hablar de los “progresos de la música instrumental”, como verdaderas cantatas o incluso oratorios, y curiosamente recuerda el origen del villancico como composición litúrgica:

“A ejemplo de las susodichas cantadas se introdujo en la iglesia la costumbre (que aún se conserva en España) de cantar en las fiestas solemnes ciertos oratorios o composiciones en lengua vulgar llamados villancicos, acompañados con los instrumentos. Y aunque la poesía de estas composiciones no era todavía la más expresiva, la orquesta suplía la falta de expresión del canto, haciendo ciertas descripciones bellísimas de objetos sensibles”.⁵⁵¹

⁵⁵¹ *Del origen y reglas de la música*; ed. de F. Otero (1978) pág. 287.

Como vemos, la enorme flexibilidad del modelo “villancico” permite tanto mantener las formas tradicionales como insertar toda clase de innovaciones italianizantes, con gran variedad de estructuras e instrumentos. De todas maneras, los villancicos del XVIII están planteados según el espíritu y técnica vocal-instrumental de la cantata.⁵⁵²

---o0o---

Finalmente habría que hacer aquí una extensión de lo dicho en la Justificación de este trabajo. Si poco estudiado estaba el siglo XVIII, los villancicos tampoco han salido mejor librados; y los villancicos dieciochescos, mucho menos. Ha habido una especie de menosprecio del villancico del XVIII frente a los de tiempos anteriores, en especial a los de los Siglos de Oro, paralelo a lo que ya hemos estudiado en la Introducción respecto a la música en general. Y sin tener en cuenta la evolución de la “forma-villancico”, que llega hasta la desvinculación entre género y forma en el siglo XVIII: el villancico ya no se define por su forma, sino por su función.

Álvaro Torrente defiende la visión especialmente positiva de José Subirá sobre el villancico:

*Si los musicólogos españoles hubieran adoptado la denominación de Subirá para este tipo de composición —“cantata española”— es muy probable que el villancico barroco gozara hoy de un lugar más destacado en el panorama musical europeo del siglo XVIII.*⁵⁵³

También Antonio Gallego se queja de la situación “abandonada” del villancico barroco, al que ve como importante fuente de conocimientos:

Cuando analicemos bien sus letras y sus músicas, necesitadas de un

⁵⁵² Miguel Querol (1984).

⁵⁵³ “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real”; en BOYD-CARRERAS (2000) págs. 87-89.

*estudio de conjunto como el que Subirá dedicó a al tonadilla, encontraremos posiblemente en ellos, además de algunas joyas de altísima calidad, una preciosa información sobre la sociedad española del siglo XVIII, de sus modos de pensar, de divertirse o de rezar, que ahora nos es desconocida.*⁵⁵⁴

Afortunadamente la actualidad es esperanzadora. Los jóvenes musicólogos e investigadores que van saliendo de las aulas toman como campo de investigación este villancico barroco, creando poco a poco una base de donde salga el estudio de conjunto que desea Gallego.

C V.3.2 Utilización

Como hemos visto anteriormente, el villancico en el siglo XVIII es una composición exclusivamente religiosa, especialmente para ocasiones no-litúrgicas. En la práctica funciona como un motete y se emplea en las mismas situaciones que éste. Aparecen así villancicos insertados en los lugares más solemnes de la liturgia de la misa, como supliendo en lugar del *Aleluya*, e incluso tras la elevación del Pan y el Cáliz durante la consagración. Más común es el uso de villancicos en las procesiones, entre las que destaca con mucho la del Corpus Christi. Aunque el lugar más famoso de los villancicos ya hemos visto que está en los maitines de Navidad y su anexo de la calenda de Prima en la víspera. Desde este lugar se extiende a maitines y calendas de otras festividades.

En Olivares sabemos de las ocasiones y número de villancicos en que se debían cantar gracias a la “tabla de obligaciones” del maestro de capilla contenida en el llamado *Libro Blanco*.⁵⁵⁵ Según éste, los deberes del Maestro de Capilla de la Colegial implican

⁵⁵⁴ GALLEGO (1988) pág. 66

⁵⁵⁵ Véanse más detalles en el apartado III.2.2. El literal de esta “tabla de obligaciones” figura en el Documento 7 de los anexos.

la composición de un total de 20 villancicos al año, desglosados en las siguientes festividades según el orden del calendario litúrgico:

- C **Concepción:** Sólo se pide un villancico para la calenda.

- C **Navidad:** Es la festividad que mayor número de villancicos emplea. Ocho son para los maitines del día de Navidad, dividiéndose entre los tres “nocturnos” que conforman esta Hora: tres en los nocturnos primero y segundo y dos en el tercero. En Olivares se especifica que en cada nocturno debe haber uno “*de chanza*”, y además “*uno de Kalenda*”. También llevan un villancico los tres días de Navidad (seguramente la propia Navidad, la Circuncisión y la Epifanía) “*despues de la Epistola y desp^s de alzar a Dios*”, es decir, en el lugar del *Aleluya* y en la Elevación tras la Consagración. Todo esto significa un total de catorce villancicos para las fiestas navideñas.

- C **Ascensión:** Se indica “*un villancico nuebo para la hora*”, sin que hayamos podido averiguar a qué se refiere esa “hora” en Olivares.

- C **Corpus Christi:** En esta fiesta se piden dos villancicos para la procesión de la Custodia por las calles de la Villa. Junto a la navidad es la festividad que mayor número de villancicos solicita en la mayor parte de catedrales y colegiales.

- C **Virgen de las Nieves:** La Patrona de la Colegial y la Villa se celebra con un villancico para la calenda y otro para la procesión que se realiza por las calles del pueblo con la imagen de la titular.

En total son veinte villancicos al año, lo cual no sería mucho si no fuera por que el setenta por ciento del trabajo de componerlos, ensayarlos y cantarlos se concentra en

una sola ocasión: la Navidad. Si contamos que Valdivia tuvo esta obligación durante veinte años (hasta la prohibición de los villancicos), debería haber compuesto en su vida en la Colegial cuatrocientos villancicos.

Frente a ello se conservan hoy 148 villancicos, entre los que hay que contar cinco “cantadas” y uno que lleva en la portada la denominación de “cuatro”. Todo ello se desglosa de la siguiente manera:

<p>Navidad = 102 (19 de calenda y 15 de “chanza”) y 4 “cantadas” Concepción = 17 (de ellos 10 de calenda) Nieves = 17 (4 de calenda) “Ntra. Sra.” = 6 (todos con fechas posteriores a la prohibición) Santísimo = 1 “cuatro” y 1 cantada (con fecha anterior a la llegada de Valdivia a Olivares).</p>

Desglose de los Villancicos de Valdivia según festividades

Curiosamente, no queda ningún villancico de los destinados a las misas de los “tres días de navidad”, y de los dos anuales obligatorios para la Virgen de las Nieves sólo hay uno por año.

---o0o---

Hemos citado varias veces la expresión **calenda** o “*Kalenda*”, como aparece escrito en las portadillas de los villancicos. Explicaremos ahora con detalle en qué consiste.

La calenda es un momento de la hora de Prima, cerca del final, en que se anuncia a la comunidad la festividad o celebración que concurre al día siguiente. Esta costumbre toma gran importancia a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a causa de la gran cantidad de nuevas festividades y santos que se iban añadiendo al calendario litúrgico, a pesar de

los esfuerzos del breviario de San Pío V por mantener la situación dentro de un orden. Se estaba produciendo una descompensación entre las celebraciones del *proprium de tempore*, verdadera base de la liturgia de las horas, y el *proprium sanctorum*, que estaba usurpando el papel privilegiado del primero. Por ello, en la hora de Prima de la víspera se anuncian las festividades que concurren al día siguiente, para que si alguna quedase relegada, al menos se haga un recuerdo de ella.⁵⁵⁶

De esta manera la calenda de las festividades especialmente importantes va a tomar también esa importancia, convirtiéndose en una ocasión de gran solemnidad, como es el caso característico de la calenda de navidad (el 24 de diciembre) en que, como parte de esta solemnidad, la calenda se enriquece con un villancico en todas las catedrales de la península.

En Olivares se conservan 33 villancicos con la indicación de estar compuestos para las calendas, centrándose en la Navidad, la Virgen de las Nieves y la Inmaculada Concepción, como hemos visto. De esta última festividad sólo hay un villancico por año, por lo que sospechamos que en realidad todos los villancicos de Concepción pertenecen a la “kalenda”, como se solicita en el *Libro Blanco*. Y lo mismo podemos decir de los dedicados a al Virgen de las Nieves debido al empleo de instrumentos en todos ellos, especialmente del órgano, cosa que no permite suponer que fueran villancicos para la procesión.

Debido a la solemnidad de la calenda, los villancicos que se emplean en ella tienen un carácter especialmente serio; los temas son de carácter simbólico y “patético”, referidos a la terrible situación del mundo en manos del pecado y a la espera de la redención que traerá el Mesías. Los textos llevan altos vuelos teológicos y simbólicos; tanto que a veces no nos queda muy claro si el pueblo entendería lo que quieren decir. Esta solemnidad se manifiesta también en la misma estructura musical: la mayoría son a cuatro voces, pocos tienen partes solistas o dialogadas. También para mayor boato hay

⁵⁵⁶ RIGHETTI (1955) Vol. II, pág. 1148 y siguientes.

que señalar que todos los “villancicos-cantata” que conservamos de Valdivia están compuestos para alguna calenda (excepto dos que no lo indican pero que pueden tranquilamente ser de calenda). Como veremos, estos villancicos incluyen en su estructura recitados y arias. Y por esta misma razón no hay en las calendas villancicos “de Tonada”, que musicalmente tienen un carácter alegre y popular.

La importancia que se da a la calenda hace también que todos los villancicos para esta ocasión lleven elaborados acompañamientos con instrumentos; como excepción sólo uno que no tiene más que el cifrado. Destacan 15 con acompañamiento de órgano, y de entre éstos seis llevan además otros instrumentos: cuatro con un par de violines, y sendos con uno y dos bajones. De los que no usan órgano, cinco llevan un acompañamiento de dos violines, once llevan bajón, y uno emplea un par de bajones.

En Olivares el villancico de calenda de navidad se repite normalmente como primer villancico del primer nocturno de los Maitines navideños, como hemos señalado más arriba. Esto es algo bastante común en otras muchas iglesias.

C V.3.3 *Tipologías*

Podemos establecer varias divisiones dentro del corpus de villancicos según diferentes criterios. Primeramente hay que establecer unas tipologías formales según un criterio estructural de las partes en que se compone cada villancico. Por otra parte el número de voces empleadas también nos va a servir para establecer una nueva tipología, a la que añadiremos otra categorización según el empleo de instrumentos que se hace en cada obra. Finalmente los asuntos tratados en los villancicos permiten agruparlos según las situaciones y personajes que intervienen.

V.3.3.1 Tipologías formales

Los villancicos de Valdivia responden en su mayor parte al modelo habitual que había cambiado poco desde finales del siglo XVII, basándose en dos secciones fijas: *estribillo* y *coplas*. Sobre este fundamento se elaboran otros tipos al jugar con dos clases de añadidos: una *introducción* antes del estribillo, y una *tonada* entre el estribillo y las coplas. Tras las coplas aparece una breve sección que es denominada “*respuesta a las coplas*”. A diferencia de otros repertorios del época, no se encuentran secciones que lleven otros nombres tan comunes como “seguidilla”, “minué”, “pastorela”, o incluso “tonadilla”.

Otros pocos villancicos responden a las influencias de los italianismos que penetran en el siglo XVIII de la mano de las óperas italianas. *Recitados* y *arias* se integran entre las partes tradicionales para formar un tipo híbrido que sigue siendo llamado villancico, pero que en este trabajo denominaremos “villancico-cantata” para mejor diferenciarlo. Finalmente algunas pocas obras reciben el nombre de *Cantada*, y se componen exclusivamente de un recitado seguido de un aria.

Por tanto tenemos cuatro grandes tipologías formales:

- C - **Villancico tradicional:** 92 obras, en dos versiones:
 - ESTRIBILLO + COPLAS + RESPUESTA. (48 villancicos)
 - INTRODUCCIÓN + ESTRIBILLO + COPLAS + RESPUESTA. (44 villancicos)

- C - **Villancico de Tonada:** 35, también en dos variedades:
 - ESTRIBILLO + TONADA + *UNISONUS* + COPLAS + *UNISONUS*. (21 villancicos)
 - INTRODUCCIÓN + ESTRIBILLO + TONADA + *UNISONUS* + COPLAS + *UNISONUS*. (14 villancicos)

- C - **Villancico-cantata:** de influencia italiana, dentro de una base tradicional.

Son el “tipo híbrido” o “modo de transición” que caracteriza J. L. Palacios.⁵⁵⁷ No tienen estructura fija y sí una gran variedad. En todos ellos encontraremos *recitados* y *arias*. Sólo son doce los villancicos-cantata, siete con introducción y cinco sin ella.

- C - **Cantada**: Son cinco. Puramente de influencia italiana, constan sólo de RECITADO + ARIA.

C VILLANCICO TRADICIONAL

=**Introducción**: Las introducciones preparan la obra, anunciando el tema, presentando las circunstancias y el ambiente, o simplemente llamando la atención del público. Son breves, en estilo homofónico; raras veces presentan imitaciones o melismas.

Tienen comúnmente dos estrofas (algunos pocos tres) entre nueve y doce compases que se repiten con la misma música, por lo que encontraremos los correspondientes signos de repetición y los textos superpuestos. Pocas introducciones hay que no lleven esta repetición. De 62 introducciones, más de la mitad son a cuatro voces. Cerca de una cuarta parte son “*a solo*”, y el resto por igual a dos voces “*a duo*” y a cinco voces. El número de voces del estribillo no suele influir en las introducciones. Encontramos toda clase de relaciones de voces entre ambas secciones. Solamente en los casos en que el estribillo tenga un personaje solista en los villancicos a “dos coros”, la voz solista del coro primero no intervendrá en la introducción. Un caso muy especial es una introducción coral con breves intervenciones solísticas en su interior a modo de diálogo entre el cuarteto y una voz, que sólo aparece en dos villancicos y tres villancicos-cantata.

⁵⁵⁷ PALACIOS (1995) pág. 71.

=**Estribillo**: Es la parte central de la obra, la que concentra los recursos musicales y literarios más llamativos. Aparecen y se alternan fragmentos homofónicos con partes contrapuntísticas (en los villancicos más serios) y con secciones dialogadas entre una voz (especialmente si es el solista del coro 1º) con el cuarteto, y todas entre sí alternándose en desarrollar el texto. El estribillo suele tener un carácter unitario, de bloque compacto. Aunque puede haber cambios de compás y movimiento, e incluso modulaciones permanentes, pero sólo aparecen en 40 villancicos. En el estribillo se presenta de modo activo el asunto del villancico, con diálogos, recursos exclamativos o admirativos, que posteriormente se desarrollará en las coplas.

Al existir muchos temas y caracteres que pueden tratarse, hay una gran variedad de estructuras en los estribillos. Pero en los villancicos más serios, especialmente los de *kalenda*, podemos encontrar que coinciden en comenzar de manera tranquila, “*and^{te}*” o “*moderado*” en compás de compasillo, aproximadamente el primer tercio, para continuar el resto más movido, “*a m^o ayre*” o “*allegro*” con compás ternario. En los estribillos con tres secciones la central suele ser una interpolación lenta en ternario en medio de dos movimientos rápidos en “C”.

En algunos villancicos que no llevan introducción, la primera parte del estribillo hace las funciones de aquél; presenta así un carácter diferente, a cuatro o cinco voces y compás diferente (usualmente C), presentando el asunto del villancico.

Encontramos dos grandes grupos de estribillos. Uno de tipo coral, en el que se canta un texto lírico, a cuatro o cinco voces, pudiendo llevar intervenciones a solo pero sin carácter dialogante. El otro grupo es de tipo dramático, con voces solistas o personajes. Se presentan dos estilos: con diálogo entre las voces; o con alternancia entre bloques de voces, o entre un solista y el coro. Una variante de esto último es cuando el coro repite, o responde, lo dicho por el solista. En ambos casos suele terminar en un final con todas las voces.

A.- Lírico (coral)	<i>Narrativo - no dialogado</i>
B.- Dramático (con solistas)	<i>Diálogo entre voces / coros</i> <i>Alternancia entre bloques / coros</i>

Estilos de los Villancicos

En todos ellos podemos encontrar secciones homofónicas, entradas sucesivas en contrapunto imitativo, y alternancia o diálogo entre bloques (solista y coro 2º).

=**Coplas**: Es la parte que menos ha cambiado con el tiempo, y la que más caracteriza al villancico como género. Es el elemento que lleva normalmente el peso narrativo del villancico, aunque musicalmente sea algo menos lucido que el estribillo por su carácter repetitivo musicalmente, y los tiempos tranquilos que se ve precisado a emplear para que se declame bien la letra. Sin embargo los ritmos son movidos, muchos con carácter de danza. El número de coplas varía entre dos, cuatro y seis (siempre números pares).

A la hora de cantarlas la mayor parte de las coplas se interpretan a solo: hay “*coplas solas*” en 98 villancicos. Normalmente a cargo del tiple, y en menor medida del alto o el tenor; no hay ninguna para el bajo solo en exclusiva. También es corriente que las coplas se dividan entre dos o tres voces: cada voz una copla completa a solo, naturalmente. Dentro de estos villancicos con varios solistas hay un caso excepcional en que cada uno de los cuatro solistas canta una copla con música diferente.⁵⁵⁸ Finalmente indicar que los villancicos “de tonada” llevan todas las coplas a solo.

⁵⁵⁸ Villancico a 5 voces al Nacim^{to}. *Un pastor que es danzarin* (1762). N° Cat. 498.

El resto de los villancicos tienen otras variantes de coplas que no son solísticas:

- Coplas a cuatro voces, interpretadas a modo de coral, sólo en seis villancicos (uno de ellos con entradas sucesivas de las voces).

- Coplas “repartidas”: el texto de cada copla aparece dividido entre dos o tres voces sucesivas, y en dúo en un caso.

Pa-ra her-mo-se-ar la a-lu-ces, Je-sus es el Sol,
Ma-ri-a es la Au-ro-ra
Jo-seph es el Dí-a.

Villancico a 4 de Navidad (1769): *Celebremos todos*.

Ocho villancicos presentan el diálogo entre dos voces. Otros dos lo hacen entre tres voces: en uno el solista “habla” con otras dos voces en cada copla. En el ejemplo una copla completa (sin respuesta) en que el solista (alto; un sordo) habla con tiple y tenor, del villancico *Nochebuena es para todos*:

S
A
T
B

Se-pa que la an-ti-gua No-che lle-gó tiem-po qu_a-ca-ba-se. Si vi-ne o no vi-ne en
co-che e-so no es cuen-ta de na-die. De un por-tal es el des-pre-cio pre-cio del cie-lo mas
Es-ver-dad que el ay-re re-cio no haya-ru-gos quien lo_x-guan-te. grande.

Villancico a 4 de navidad, (1779): *Nochebuena es para todos*.

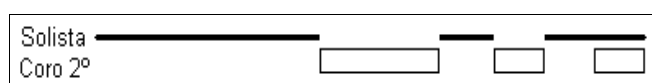
En otro villancico cada copla tiene una voz principal diferente, y las otras voces le hacen la réplica.

- Coplas dialogadas: cada copla se presenta partida, en diálogo entre la voz-personaje solista y las otras voces. Pero, a diferencia de los anteriores casos “partidos”, aquí hay un diálogo en el que se comparte el protagonismo con otra voz solista, que es diferente en cada copla. Son sólo seis villancicos. Un ejemplo es el villancico *El alcalde de Bollullos*,⁵⁵⁹ que tiene la originalidad de tener al bajo por solista (el dicho alcalde). En

⁵⁵⁹ Villancico a 5 de Navidad (1774). N° 414 del Catálogo. Se transcribe completo en el volumen anexo de obras musicales.

la copla primera dialoga con el tiple 1º, en la segunda dialoga con el alto, la tercera es con el tiple 2º y el tenor interviene en la última copla.

- Alternancia entre el solista del coro 1º y el conjunto del coro 2º. No hay que confundir esta intervención del segundo coro con la respuesta a las coplas. Normalmente son una especie de diálogo “a coros”. Aparece en siete villancicos.



=**Respuesta:** En los villancicos de los siglos XV y XVI (como en los de Encina o los del Cancionero de Palacio) después de cada copla no tenemos una repetición del estribillo, sino la composición “enlace-vuelta”. Con Guerrero las coplas se reducen a una sola, con la repetición completa del estribillo. En el siglo XVII los villancicos de Ruimonte y Comes sólo indican la repetición de una parte del “estribillo” (denominado en éstos como “tonada” o también “*responsión*”). En el siglo XVIII, y en los villancicos de Valdivia, la respuesta se reduce a una más o menos breve repetición de parte del estribillo detrás de cada una o dos coplas.

La respuesta propiamente dicha sólo aparece en los villancicos de tipología “tradicional”, pues los villancicos “de tonada” tienen otros recursos para esta función. El material de la respuesta proviene habitualmente del estribillo, aunque en bastantes casos la respuesta varía el texto manteniendo la música del estribillo; en otros casos lleva música original, diferente, siendo los textos originales también. Unas veces el mismo se repite para todas las coplas y otras veces un texto diferente para cada copla. Estas respuestas con música original, no sacada del estribillo, se emplean en 21 villancicos.

La respuesta más simple y la más numerosa es la que repite una parte del estribillo después de cada copla. La parte que se toma del estribillo es habitualmente el final,

aunque también puede ser una sección central, desde una señal “*hasta el calderon*” o “*hasta el fin*”, y en un solo caso proviene del principio del estribillo.

En ocasiones la respuesta aparece cada dos o tres coplas seguidas. O incluso en un único caso la respuesta sólo se canta al final de la serie completa de coplas.

Otro tipo de respuesta se divide en dos partes: una más breve sigue a los versos impares y otra más larga acompaña a los pares. Encontramos seis de estas respuestas “dobles” en Valdivia. La variante más original lleva música y texto diferente para cada una de estas respuestas: para las tres primeras coplas repite un fragmento de la parte central del estribillo, y para la última copla repite el final del estribillo.

Finalmente destacamos un caso en que no hay una respuesta propiamente dicha. El villancico *Hasta el portal*⁵⁶⁰ lleva unas tres intervenciones a 4 y 5 voces insertas entre medio de cada una de las dos coplas, que son dialogadas entre dos voces. Tienen idéntica música y texto, pero por su distribución no nos atrevemos a llamarlo respuesta.

El número de voces de la respuesta es el mismo de las que han intervenido en el estribillo, siempre son a cuatro o cinco.

=Enlace entre las secciones. La norma general en los villancicos de Valdivia es que las secciones vayan netamente separadas, especialmente entre la introducción y el estribillo, y entre el estribillo y las coplas.

Entre las coplas y su respuesta la separación no es tajante; lo normal es que se note la respuesta al unirse el coro a la voz solista de la copla. En otras ocasiones hay una breve separación, a cargo de algún instrumento. La tonada también suele ir separada del resto

⁵⁶⁰ Villancico a 5 de Navidad, *Hasta el portal*. (1775), Número de catálogo 437.

del villancico; comentaremos más adelante el enlace que a veces se encuentra entre estribillo y tonada y entre tonada y *unisonus*.

C VILLANCICO DE TONADA

En estos villancicos sobre la estructura tradicional del villancico se añade una sección solística denominada Tonada, que marca también a las coplas y la respuesta. La coplas repiten la música de la tonada, y la respuesta también, en forma de una nueva sección: el *unisonus*, que veremos a continuación.

Los “villancicos de tonada” son exclusivos de los maitines de Navidad. No los hay en las otras fiestas que se celebran en Olivares ni en las calendas, cuya seriedad y profundidad proscriben el tratamiento jolgorioso de las tonadas. Encontramos como protagonistas siempre a personajes humildes, especialmente femeninos: serranas, pastoras, zagalas; lo que no quita que aparezcan también un Gil o un Pelayo

=La **Tonada** caracteriza a toda una tipología de villancicos en Olivares. El carácter solístico de las tonadas hace que estén normalmente a cargo del tiple; en los casos en que hay un “coro 1º” será esta voz la que se encargue de la tonada y las coplas. Estas, en todos los casos, son a solo. Literariamente son en su mayoría seguidillas, con diversas variantes.

La tonada se integra directamente a continuación del estribillo; incluso en algún caso sin una indicación expresa de su inicio, y sólo se reconoce por su carácter solístico y por la consecuente aparición del *unisonus*.

Las tonadas de Valdivia suelen ser de una sola sección, excepto cuatro que

podemos denominar “bipartitas”. En ellas la diferenciación entre las secciones se muestra con un cambio de compás o de aire. Así, en tres de ellas se comienza en compás de 3/4, pasando luego a un 6/8. Una sola comienza en 6/8 para culminar en un 2/4. Y una última no hace cambio de compás (un 6/8) pero la primera sección termina con un calderón (cosa inédita), y la segunda lleva la indicación de “*mas vivo and^{te}*”.

=**Unisonus**: En “villancicos de tonada”, después de ser interpretada ésta por el solista correspondiente, la tonada se repite cantada más o menos íntegramente por todo el coro. La repetición se realiza casi al unísono, de tal manera que en los papeles recibe la denominación de “*Unisonus*”. Unísono que no es estricto, por la diferencia entre las tesituras de las voces. Lo más normal es que las superiores canten al unísono, el tenor doble a la octava, y la más grave del bajo (o tenor en su defecto), haga un acompañamiento armónico muy cercano a veces al del acompañamiento instrumental. El efecto real es verdaderamente unísono.

El enlace entre tonada y *unisonus* normalmente implica una parada en el desarrollo de la música, marcado por una doble barra o una barra final. Pero tenemos diez casos en que la transición se realiza sin una cesura. En todos ellos, terminada la tonada, aparece un breve pasaje a modo de puente que enlaza ambas secciones, a solo o a cuatro voces y de entre cinco y 17 compases. En muchos de estos pasajes se “incita” a cantar el *unisonus* con expresiones como: “*Todas conmigo la canten...*”, “*Decid todas juntas...*”, “*Repitiendo todas...*”, “*Vaya que todos te acompañaremos...*”, “*Ora tudus cunmigu vayan...*”, “*Vamos pregonando...*”, o “*La canción repita...*”.

Normalmente el *unisonus* repite completa la tonada, pero en bastantes casos se limita a la segunda parte, o a la segunda sección de las tonadas bipartitas. Los *unisonus* que sólo repiten el final tienen una cierta preferencia por textos con un carácter de nana o piropo al Niño, con expresiones como:

- “*a la lela lelita lela, lelita lelo lalela*”.

- “*tan pequeñito / mi pulidito / derretidito / muy celosito / cariñosito / se ve mi amor/ ay, ay, ay quien le chillara / ay, ay, ay quien le arrullara / ay, ay, ay quien le agradara/ por tal favor*”

- “*ele, ala, ay chiquití, chiquitico / ele, ala, ay queridí, queridito de mi alma*”.

- “*ay lara la lei / ay lara con flores*”.

- “*ay mi vidita, mis ojos, mi alma / cual se conoce lo que nos amas*”.

- “*si, si mi hechicé, mi hechicito,/ si, si mi chuchú, mi chulito si pulidito/ si dulce encanto*”.⁵⁶¹

Tras el *unisonus* vienen las correspondientes coplas, que llevan siempre la misma música que la tonada. También encontramos casos en que la primera parte de las coplas llevan texto propio, mientras la segunda parte repiten el final de la tonada. La respuesta a las coplas es siempre una repetición del *unisonus*, ya sea completo o del final, como hemos visto antes.

Tanto tonada como *unisonus* son elementos que también aparecen en los villancicos del P. Soler, aunque en ellos aparezca la tonada como “tonadilla” y al *unisonus* Capdepón lo denomine “reexposición”.⁵⁶²

C VILLANCICO-CANTATA.

Se componen de varias secciones, sin número ni estructura fija. Todos se caracterizan por la inclusión de recitativos y arias dentro del esquema tradicional estribillo/coplas del villancico. Son el “tipo híbrido” o “modo de transición” que caracteriza J. L. Palacios, o los “Villancico con cantata interpolada” que estudia Capdepón con el P. Soler.⁵⁶³ Aunque nuestro parecer coincide más con la opinión de

⁵⁶¹ Villancicos números 400, 442, 459, 499, 510 y 516 del Catálogo, respectivamente.

⁵⁶² RUBIO (1979) pág. 64. CAPDEPÓN (1994) pág. 163-4.

⁵⁶³ PALACIOS (1995) pág. 71. CAPDEPÓN (1994) pág. 176.

Subirá, Carreras o Torrente, y nos gustaría poder nombrar a estas obras como “Cantata española”.⁵⁶⁴

Conservamos doce villancicos de esta clase, y otros dos más que sólo añaden un recitativo a la estructura tradicional del villancico.

- Noche funesta y triste* (1760) Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con violines.
Estrillo - Coplas a solo - (respuesta) - Recitado - Aria - Final ("Andante"+"Gloria in excelsis"+repite Andante).
- En las celestes campañas* (1760) Villancico de Kalenda de Concepción a 4 con Violines
Introducción - Recitado - Aria - Recitado a 4 - Aria a 4 - Final
- Resonad esferas* (1761) Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con violines.
Estrillo - Recitado - Aria - Coplas (Respuesta)
- La gracia y la envidia salen* (1762) Villancico de Kalenda de Concepcion con clarines del organo a 5. Introducción - Estrillo - Recitado - Aria a 2 a 5
- Ha del brillante concabo* (1763) Villancico de Kalenda a 6 con bajon.
Recitado a dúo - Estrillo - Recitado - Aria - Recitado - Aria a 6
- Al placido estruendo* (1764) Villancico a 4 con violines o clarines al organo: Para N. Sra. De las Nieves. Introducción - Recitado - Aria a dúo
- Batalla fureros* (1764) Villancico de Kalenda a la Concepcion de N. Sra. A 5 con clarines al organo. Introducción - Recitado a dúo - Aria a dúo
- Ha de Nembroth (1765) Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con clarines del organo.
Introducción - Estrillo - Recitado - Aria - Recitado - Final
- O! Esclavitud tirana* (1771) Villancico de Kalenda a 4 voces al Nacimiento de N. S. Xpto.
Estrillo - Recitado - Aria - “Repetición del Aria” a 4 - Recitado - Final
- Para que recobre el dia* (1772) Villancico de Kalenda a 4 a N. Sra. de las Nieves.
Introducción - Recitado - Aria - Final
- Quien es la que en glorioso* (1774) Villancico a 4 voces con dos bajones a la Concepcion de N. Sra. Introducción - Estrillo - Recitado - Aria - “Repetición del Aria a 4”
- Tristes hijos de Adan* (1778) Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajon.
Recitado - Estrillo Coplas (Respuesta) - Recitado - Aria - “Repetición del Aria a 4”

Los doce villancicos-cantata

⁵⁶⁴ Artículos de los dos últimos en: BOYD - CARRERAS (2000), págs. 13-16 y 87-94, respectivamente.

=**Recitados**: Responden a la forma común del recitativo: recitación silábica del texto, sin reducirse a medida de compás, por lo que todos se escriben con “C”; y gran libertad moduladora, que a veces lleva a una verdadera indeterminación tonal. Varios de ellos se emplean para efectuar la transición entre la tonalidad de la pieza anterior (introducción o estribillo) y la del aria cuando son diferentes.

Encontramos 20 recitados en 14 obras. De ellos catorce para solista, cinco a dúo y un “*recitado a 4 a compas*”. Estos recitados a dúo y a cuatro consisten en breves intervenciones de cada voz a solo con un final en conjunto.

Según los acompañamientos, tenemos catorce recitativos “secos”, con sólo el cifrado del acompañamiento; junto a ellos, seis recitados acompañados: dos por el órgano, tres por el dúo de violines, y uno por un bajón.

=**Arias**: Todas las arias que tenemos en los villancicos-cantata (y en las “cantadas”) son bipartitas, con dos secciones claramente diferenciadas. En todas estas arias nos encontramos con los mismos recursos estructurales:

- Una primera sección A, con introducción instrumental, periodo vocal, un ritornello instrumental, segundo periodo vocal y final instrumental que repetir la música de la introducción; en algunas arias el ritornello intermedio llegar a ser muy breve y se omite en las “arias” a varias voces. Se realiza una modulación más o menos larga a la dominante (en algunas hay también breves excursiones al relativo menor) para regresar a la tónica poco antes de la conclusión instrumental.

Ritornello I	Sección A1	Ritornello II	Sección A2	Ritornello III
T	Ty D	D	Dy T	T

Estas modulaciones se realizan en las partes vocales, siendo los ritornellos instrumentales constantes en la tonalidad y normalmente iguales entre sí, simplemente trasportados.

- Una sección B, más corta, sin periodos instrumentales, en el tono relativo menor o también en el tono de la subdominante sin apenas modulaciones. En la mayoría de estas arias la sección B vuelve a emplear el tema melódico de la sección A.

Suponemos que deben ser arias del tipo *da capo*; ninguna sección segunda (B) tiene sentido conclusivo, mientras los finales de las secciones primeras (A) lo son plenamente, en especial los amplios finales instrumentales. Solamente en una ocasión aparece una indicación de repetición; el villancico “*Ha del brillante Concabo*”,⁵⁶⁵ en la parte de acompañamiento cifrado indica al final de un “aria a 6”: “*repite asta el primer calderon*”. El citado signo de repetición nos lleva a la segunda parte de la sección “A”, lo que nos llevaría más cerca de un *estribillo* que realmente de un *aria da capo*.

En el resto de las arias la separación entre ambas secciones suele ser una barra doble, y en algunos casos simple; y en muy pocos aparecen los dos puntos. No hay otras indicaciones de repetición, como hemos visto que son normales en los estribillos. La única indicación que hay en todos es la palabra “*repite*” al final de la sección B, pero no se señala qué hay que repetir, ni hasta donde ha de llegar la repetición. Sólo en un villancico encontramos un calderón al final de la sección A, y sólo en el instrumento acompañante.⁵⁶⁶

La explicación de tal aparente “descuido” puede estar en que se sobreentiende que un aria ha de ser “*da capo*”, y no puede haber duda en ello. A pesar de la ausencia de señales la separación entre secciones es muy clara, y cualquier cantor o instrumentista vería sin problemas cómo interpretar el aria. Sin embargo los estribillos, y algunas

⁵⁶⁵ Villancico de Kalenda a 6 con bajon. (1763). Número de catálogo 433.

⁵⁶⁶ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajon. *Tristes hijos de Adan*. 1778. N° 493 del Catálogo.

secciones marcadas como “final”, no tienen una norma que indique si tiene que repetirse algo o no, ni su alcance, por lo que es necesario explicarlo en cada ocasión.

Pocas arias se salen del modelo “da capo”, sólo cuatro entre estas cantatas. En tres de ellas el aria no tiene nada que indique una repetición de la sección “A”, con lo que podríamos pensar en una cavatina. Pero el siguiente movimiento de la cantata, calificado como *final*, lo “compensa” y cierra el círculo del *da capo*:

- C En el villancico “*O! Esclavitud tirana*”,⁵⁶⁷ al aria bipartita (A-B) del tiple le sigue un “aria a 4” que en realidad es una repetición de la sección “A” a cuatro voces. En los papeles queda claro: alto tenor y bajo llevan la indicación “*respuesta para la repetic^{on} de aria*”; el tiple y el acompañamiento no tienen este “aria a 4”, pero en el aria ponen “*repite a 4*” al final de la sección “B”, con lo que nos remiten a un comienzo *da capo*.
- C Caso similar es “*Quien es la que en glorioso*”.⁵⁶⁸ Aquí el tiple solista no tiene indicación alguna, y al terminar la sección “B” sigue su curso normal en una sección “A¹”. Pero alto, tenor bajo, los dos bajones y el acompañamiento, después de un *tacet* en el aria de tiple terminan con la parte titulada “*repetición del Area a 4*”. La “repetición” no es tal; la sección A¹ es una versión recortada de la A, con las mismas frases y estructura, pero más breve y con diferente armonización. Podríamos hablar de una cavatina para tiple seguida de un final a cuatro voces que retoma materiales de la sección “A” (A-B-A’).
- C “*Tristes hijos de Adan*”⁵⁶⁹ tiene un aria normal para tiple; al final de la sección “B” aparece en el tiple la indicación: “*sigue a 4*”. Las demás voces

⁵⁶⁷ Villancico de Kalenda a 4 voces al Nacim^o de N. S. Xpto. 1771. N° 453 del Catálogo.

⁵⁶⁸ Villancico a 4 voces a la Concepcion de Nra. Sra. 1774. N° 484 del Catálogo.

⁵⁶⁹ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajon. 1778. N° 493 del Catálogo.

comienzan una nueva sección: “*repetición del Area a 4*”. Esta repetición no es literal, sino reducida. El bajón y el acompañamiento son más explícitos: “*en siendo a solo repite a las señales, si es a 4 sigue*”. Tales señales están justo al comienzo del aria, y como hemos señalado más arriba, es el único aria que señala el final con un calderón. Si se interpreta a solo tendríamos un aria *da capo*; si se concluye a cuatro voces tenemos un caso como el anterior: una cavatina seguida de una sección final a cuatro voces.

- C El último caso es especial. No es un “aria da capo”. El villancico “*La gracia y la embidia salen*” titula su última parte como “*Aria a duo y a cinco*”, pero tiene poco de aria. Consta de dos secciones: en la primera alternan un dúo S-T con el *tutti* a cinco voces; la segunda cambia de compas y de *tempo*, siendo toda a cinco voces.⁵⁷⁰

C CANTADA.

Nos referimos a las obras que están así indicadas con este término en los títulos. Sólo son cinco, y todas consisten en un “recitado” seguido de un “Area”. Es la simplificación de la cantata italiana y creemos que reflejo de los modelos que Valdivia tenía en el archivo. Allí se encuentran aún 18 obras con el título de “cantada”, todas consistentes en un solo recitado seguido de un aria. Solo una sigue el modelo italiano (R-A-R-A), al ser precisamente del operista Giuseppe Sellitto.

Estas cantadas en nada difieren de lo dicho anteriormente sobre recitativos y aria. Los recitados son todos secos. Todas las arias modulan a la dominante y regresan a la tónica en la sección A, mientras que la sección B se mantiene siempre en el tono relativo

⁵⁷⁰ Villancico de Kalenda de Concepcion... a 5. 1762. N° 440 del Catálogo.

menor.

El mismo Dios me amonesta (1752). Cantada al Santísimo con bajon.

Pastores despertad, que nueva (1760). Cantada de Nabadad con Bajon.

Decidme Montes, Prados (1762). Cantada con violines al Nacimiento.

Hasta aora el pecado (1776). Cantada de Navidad con bajon.

Ya la bruillante oguera (1779). Villancico Cantada de Navidad con bajon.

“Cantadas”

V.3.3.2 Según las voces

En principio hay que volver a insistir en que había pocos cantores en la Capilla de música de Olivares. Por tanto no podemos hablar de “coro” con la misma idea de hoy en día, pensando en una más o menos grande masa coral. Ni siquiera los coros reducidos con criterios de interpretación historicista que encontramos en muchas grabaciones de música antigua, con dos o tres cantores por voz.

Teniendo en cuenta el número de cantores que dispone Valdivia en la Capilla no podemos pensar que empleara casi nunca a más de uno por voz. Aunque no sería raro que la voz del tiple, encargada a los *mozos de coro*, pudiera ser interpretada por dos niños a la vez, pues había una media de seis *mozos de coro* en activo.⁵⁷¹

Valdivia emplea en sus villancicos con asiduidad las dos combinaciones habituales de cuatro voces: SATB (en 66 obras) y SSAT (en 12 obras), que suman más de la mitad

⁵⁷¹ Véase lo dicho en el apartado III.6

de los villancicos conservados. Frente a ellos, los compuestos a cinco voces son muchos menos: nueve obras con la formación SSATB y sólo una con SAATB. Estos villancicos a cinco voces se presentan sin separación de coros; aunque tanto en éstos como en los de cuatro voces se pueden hallar obras con una o varias voces de carácter solista en momentos puntuales.

Con ser de carácter más serio y solemne, es curioso que la mayor parte de los 33 villancicos de calenda sean a cuatro voces. Las excepciones son dos villancicos a cinco voces y seis a dos coros.

Con menos número de voces son muy pocas las obras. A una sola voz tenemos las cinco “cantadas”, cuatro para tiple y una para contralto, lo cual es lógico pues lo característico de la “cantada” es su carácter solístico, componiéndose de recitativos y arias. Hay sendos villancicos a dúo (dos tiples) y a trío (SAT), formaciones extrañas que sólo aparecen en éstos casos.

El siguiente grupo en abundancia es el de villancicos a “dos coros”, que cuenta con un total de 53 obras. Estas obras se conocen al indicarse en los papeles de cada voz su pertenencia a un “primer coro” o a un “segundo coro”. El coro segundo es siempre a cuatro voces SATB, con sólo tres excepciones con la formación SSAT. El primer coro es un solo cantor solista.

El hecho de hablar de un solista no es muy indicativo. Ya hemos indicado que sólo podemos contar con un cantor por voz. Así los anteriores villancicos señalados a cuatro voces, son cuatro cantores reales. De esa manera cuando hablamos de “solista” no lo es tanto por el número singular de cantores sino por el hecho de ser una voz independiente y opuesta al “coro”, que sólo sería un cuarteto de auténticos solistas. En muchos villancicos suele haber intervenciones de una o varias voces que quedan un momento solas, y no por ello se debe hablar de solistas.

Cuando Valdivia habla de “1º Coro” y “2º Coro” se refiere a una separación entre un auténtico solista (coro primero) y un cuarteto de voces (coro segundo). Esta oposición es el único resto de la policoralidad, tan cultivada en la primera mitad del XVIII. Más adelante comentaremos que Valdivia sólo tiene una obra realmente policoral, el Magnificat a ocho voces en dos coros.

a solo y dúo	S (4 cantadas) A (1 cantada)	SS (1)
a 3	SAT (1)	-
a 4	SATB (66)	SSAT (12)
a 5	SSATB (8)	SAATB (1)
a 5 en doble coro	S/SATB (33) A/SATB (12) T/SATB (4)	A/SSTB* (1) B/SSAT (1)
a 6 en doble coro	SA/SATB (1)	AA/SSAT (1)

* (puede entenderse también como A/SATB)

Los solistas de los primeros coros de estas obras “a 5” son en su mayoría tiples. Tenemos 33 villancicos para tiple solista, 12 para un alto solista y sólo 4 para un tenor solista, todos ellos con un coro segundo de formación SATB. Otras dos obras tienen caracteres especiales que las apartan del resto. La primera de éstas aparenta una formación A/SSTB,⁵⁷² lo que implica un coro segundo muy poco habitual. Sin embargo el asunto se aclara algo con la indicación que aparece en la partitura del tiple primero: “o *contralto*”. En realidad tal tiple está escrito en una tesitura muy alta, y si se trasporta una octava baja es perfectamente asumible por una voz de alto, con lo que el coro segundo quedaría en la formación normal SATB.

⁵⁷² Villancico a 5, *Oy al portal a venido* (1770); n° de Catálogo 455.

El otro caso es el villancico *El alcalde de Bollullos*,⁵⁷³ que se presenta sin una indicación de división de coros. Sin embargo el papel del “alcalde”, a cargo de la voz de bajo, es totalmente solista; tal es así que nunca canta simultáneamente con las demás voces: calla en la introducción (a 4 voces SSAT) y va dialogando con ellas en el estribillo y en las coplas. El efecto es de una formación B/SSAT, algo poco común en el solista, pero normal en el coro. Y como tal nos gusta apreciarla y así la hemos reseñado en el catálogo.

Finalmente hay que señalar los dos únicos villancicos a seis voces conservados, caracterizados por tener un coro primero a dos voces: uno se presenta como SA/SATB, mientras el segundo es AA/SSAT. De ellos el primero es del tipo “cantata”, y las voces del coro primero se encargan de los recitados y el aria, con largos trozos a solo en el estribillo.⁵⁷⁴ El segundo es del tipo “tradicional”, y los dos altos llevan un largo diálogo en el estribillo y tienen las coplas a dúo.⁵⁷⁵

V.3.3.3 Según los instrumentos⁵⁷⁶

Ya hemos comentado la precariedad de la Colegial, y los escasos instrumentos que se emplean en la música. Todas las obras de Valdivia llevan un mínimo acompañamiento, indicado en la correspondiente partichela como “*acompañamiento*”. Este acompañamiento lo realiza el órgano, aunque nunca se indica específicamente. Pero es el instrumento acompañante por naturaleza, y siempre está presente en lo alto de la tribuna sobre el Coro. Por otra parte en ninguna obra de Valdivia se cita el clave ni otro instrumento similar. Los otros instrumentos que se emplean en los villancicos son los violines y el bajón, usándose especialmente en las festividades más destacadas, que son en Olivares la Concepción y

⁵⁷³ Villancico a 5 de Navidad (1774); n° de Catálogo 414.

⁵⁷⁴ Villancico de Kalenda a 6 con bajón: *Ha del brillante concabo*. 1763. N° cat. 433.

⁵⁷⁵ Villancico a6 de Navidad. *Silencio pastores, zagales*. 1764. N° cat. 488.

⁵⁷⁶ Véase la Tabla 8 en el Apéndice II.

la Virgen de las Nieves, y en las calendas de Navidad.

=**Sólo con acompañamiento cifrado.** Son 79, más de la mitad los villancicos. Consiste en un solo pentagrama en clave de Fa4, con un cifrado más o menos desarrollado, aunque en general es bastante escueto. En general tienen un carácter de acompañamiento armónico, superado ya el *basso continuo*. Encontramos igualmente acompañamientos que se limitan a doblar la voz del bajo añadiendo el cifrado, como otros que desarrollan un verdadero acompañamiento independiente. Y en medio toda clase de niveles mixtos entre la independencia y el doblamiento de voces.

=**Con órgano.** En 14 villancicos se indica en la portadilla “*con clarines al organo*”. Implica una mayor solemnidad: más de la mitad son obras para las calendas de las diferentes fiestas. Realmente no hay ningún villancico que lleve un acompañamiento completo de órgano. Se presenta en un doble sistema de teclado, pero la mano derecha sólo aparece escrita en ocasiones, quedando vacía en otros momentos. La escritura “completa” se reserva para secciones sin voces (preludios e interludios), y para momentos vocales de gran carga emocional o muy floridos musicalmente, siempre a coro completo. En estos momentos se añaden en la partichela las indicaciones “*lenguas*” o “*clarines*” refiriéndose a la registración del órgano. Sin embargo las secciones “sin mano derecha” quedan para momentos más calmos o con solista, como en las coplas; aquí aparece a veces la indicación “*flautas*” o “*flautado*”.

=**Con violines.** Un total de 22 villancicos precisan el acompañamiento de violines, siempre en parejas. De ellos 15 sólo llevan los violines, además del acompañamiento cifrado. Los otros siete llevan añadida (o alternativa) una parte para órgano, que se verá más abajo. Curiosamente todas estas obras llevan fechas entre 1760 y 1768. Más adelante no vuelven a aparecer los violines hasta después de la prohibición, con cinco villancicos (dos de ellos copias de Rabassa).

=**Con bajón.** El bajón aparece en 31 villancicos: en 23 está solo con el

acompañamiento cifrado, y en ocho aparece con órgano. Además hay que contar 5 villancicos que emplean dos bajones.⁵⁷⁷ Curiosamente, aparte de dos con fecha anterior a la llegada de Valdivia a Olivares, son escasos antes de 1772: sólo hay cuatro villancicos, en 1760, 1763, 1768 y 1769. Desde 1772 hasta 1780, fecha de la prohibición de los villancicos hay 17, llegando a coincidir varias veces hasta cuatro villancicos con bajón (o dos bajones) en un mismo año. Esta situación se explica con los datos que nos ofrecen las Actas Capitulares sobre los bajonistas. En el primer periodo el bajonista Cedillos dio bastantes problemas, y tras unos años inciertos llegan unos buenos bajonistas que mantendrán un nivel estable.⁵⁷⁸

=**Variantes:** Suceden al combinar algunos de los instrumentos citados. Aparecen también en villancicos para solemnidades, por ello los encontramos en festividades de relevancia en Olivares: el día de la Virgen de las Nieves y el día de la Inmaculada Concepción de María. Básicamente son dos combinaciones y un caso aislado.

ÓRGANO Y VIOLINES: Dos villancicos presentan esta combinación en la totalidad de la obra; otros dos incluyen los violines sólo para acompañar un aria mientras calla el órgano.

ÓRGANO Y BAJÓN: Cuatro villancicos lo indican así en el título, mientras dos más sólo anuncian el órgano aunque añaden también el bajón. También hay dos villancicos con órgano y dos bajones.

BAJÓN Y VIOLÍN: un solo caso especial con un solo violín, y eso es lo raro, en un aria de: *Ha del brillante concabo*. El resto de la obra, en el estribillo y un “aria a seis” final, lleva al bajón como acompañamiento. En ningún momento tocan ambos instrumentos juntos.

⁵⁷⁷ Véase el apartado V.5.2

⁵⁷⁸ Véase el apartado III.8

=**Alternativos y versiones:** Al repetir alguna obra, años más adelante, Valdivia cambia el instrumento acompañante. Así tenemos en 1771 un acompañamiento de órgano que en 1778 se cambia por un bajón y cifrado; un villancico de 1769 con órgano se repite en 1777 añadiendo un bajón al órgano; dos violines y órgano de 1765 pasan en 1779 a un bajón y cifrado; otro en 1766 sólo tiene órgano, y al repetirse en 1775 se añaden dos bajones; finalmente los dos violines que van con el órgano de 1768 pasan a ser un bajón y órgano en 1775.

Por otra parte también hay obras con dos juegos de acompañamientos separados y diferentes. Un caso muy explícito lleva las indicaciones “*para sin bajon obligado*” en los papeles del órgano, y “*sin clarines del organo*” en la parte del bajón. Suponemos que algunas obras que tienen dos instrumentos sin ninguna aclaración ni anuncio serán casos iguales de versiones alternativas.

V.3.3.4 Según personajes y situaciones

Son los personajes y situaciones, en lo que tienen de cómico y burlesco, los culpables en parte de la oposición que surgió contra los villancicos. Y también eran lo que más atraía al pueblo llano a los maitines de Navidad y a otras fiestas en que se interpretaban los villancicos:

“Porque el oyr agora un Portugués y agora un Byzcaino, quando un Italiano, y quando un Tudesco; primero un gitano y luego un negro, ¿que efecto puede hazer semejante Musica sino forçar a los oyentes (aún no quieran) a reyrse y a burlarse? (...) Que todo esto sea verdad, hallanse personas tan indevotas que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia una vez al año; y las quales (quiça) muchas veces pierden Missa los dias de precepto, sólo por pereza, por no levantarse de la cama; y en sabiendo

*que hay villancicos, no hay personas mas devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes que estas. Pues no dexan Iglesia ni Oratorio ni Humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frio que haga, solo para oyrlos”.*⁵⁷⁹

En Olivares encontramos tal crítica, curiosamente, dentro de uno de los mismos villancicos. Un villancico de chanza, el octavo y último de la serie de maitines y por tanto el más cómico, cantado por un personaje negro que en su habla nos dice:

*“Puz la Noche buena
zi al templo caminan
no ze hazen el cargo
que en él Dioz abita:
que a muchoz loz lleva,
prezizo es que diga,
oir villanzicoz
de chanza y de riza”.*⁵⁸⁰

Según los personajes y situaciones que se presentan en los villancicos podríamos hacer un intento, en modo alguno exhaustivo, de clasificarlos en cuatro grupos:

- personajes populares, divertidos y de burla.
- villancicos de kalenda, especialmente serios y teológicos.
- villancicos marianos (la mayoría serios también).
- referencias militares y bélicas.

Los villancicos de los maitines se reparten entre los tres nocturnos que tiene esta Hora. Los primeros de cada nocturno son algo más solemnes, los del segundo puesto son

⁵⁷⁹ Pietro CERONE: *El Melopeo y el Maestro*, 1613. Citado por CAPDEPÓN (1993), pág. 40.

⁵⁸⁰ Villancico a 5 voces de Navidad: *Un negrilla muy gracioso* (1765). N° 497 del Catálogo.

alegres, y los del último lugar son los más jocosos, divertidos, y hasta desvergonzados. En Olivares se especifica de este modo en las obligaciones del Maestro de Capilla: “*Natividad. ocho villancicos; uno de calenda, y en cada nocturno uno de chanza*”.⁵⁸¹ Esto se cumple en los villancicos navideños de Valdivia que nos ha llegado, encontrando los temas y tipos más divertidos en los lugares tercero (6 casos), sexto (6 casos) y octavo (13 casos).

Es tradicional en los villancicos desde el siglo XVII la aparición de tipos y personajes de diversas regiones y nacionalidades, que dan un toque humorístico con sus maneras propias de hablar. Así son características las pronunciaciones “al estilo” de los negros o guineos, la de asturianos y gallegos; y la de extranjeros, especialmente la de alemanes, franceses, italianos y portugueses. También son asíduos en los villancicos de Navidad pastores y pastoras, trayendo cada uno características propias.

Entre las obras de Valdivia encontramos a todos estos personajes, algunos con nombres también estandarizados. Aparecen el asturiano Pelayo, con su habla característica

*“Vállasme la Virxen Santa
Madri de Consulaciong,
media noite era pur filu
candu el dia escrareciou,
pusu el Cielu llumbinayras
e la sombra se afufou”*.⁵⁸²

Pastores y pastoras responden por Pascuala, Gila, Antón y Bato; o serranas llamadas Gileta y Bartola. El gallego lleva su oficio tradicional de cargador, y se ofrece con sus compañeros:

⁵⁸¹ *Libro Blanco*, fol. 2.

⁵⁸² Villancico a 5 voces de Navidad: *Aquel antiguo Asturiano* (1774). N° 389 del Catálogo.

*“Lodo sea Jesuchristo,
que diz que bajo a la terra
a echarse a costas as cargas
de todas as culpas nuestas.*

(Coro) *Y que es lo que dizes
con esa propuesta.*

(Gallego) *Que los galeguiños
con todas sus fuerzas
bendran a livialle
al Niño sus penas”.*

...

*“Lo que pedimos Señor y a mi Reina
que en su piadosa memoria nos tenga,
y si mudare a Egito su tenda
avise a mosotros bendremus por ela”.*⁵⁸³

Los portugueses tienen un habla parecido al gallego.

Ya hemos tenido más arriba un ejemplo del habla de los negros, que aparecen en otros dos villancicos más. La burla sobre su piel se compensa con las críticas que los negros hacen:

*“Tintero con ojos,
viviente morcilla,
bayeta con alma,
y sombra con vida”.*⁵⁸⁴

...

*“Zi el mundo loz negloz vende,
ezo no ez coza ezpecial,*

⁵⁸³ Villancico a 5 voces de Navidad: *Con su manta al hombro*. (1767). N° 404 del Catálogo.

⁵⁸⁴ Villancico a 4 voces de navidad: *Viendo zelebrar de noche* (1775). N° 513 del Catálogo.

*que a mi Dioza zin zel negla
loz brancoz le bendelán.
Ay, zalambú, zalambó, zalambé,
ay, zalambí, zalambé, zalambá”*.⁵⁸⁵

Entre los extranjeros no hay diferencia de habla entre franceses e italianos (ya sea un calabrés o un siciliano): todos hablan la misma jerga. El caso extremo nos lo trae el villancico *Yo no se como y por donde*:

*“Zagales que es esto
oíd atended,
es un titilimundi
que trae un calabrés.
La parla es catalana
injerta en Yrlandés
con vozes de español
y dexos de franzés
¿quereis que le llamemos?
Sí, sí, llamemosle”*.⁵⁸⁶

Aunque al final el habla del tal calabrés es parecida a la de los gallegos o portugueses. Los gitanos sólo aparecen en un villancico en Olivares, y su habla no tiene características especiales. Aunque vienen marcados por los prejuicios tradicionales, el trato que reciben no es del todo desfavorable, sino más bien jocoso: al llegar al Portal las gitanas lo único que roban es la atención con su canto:

*“Al portal unas gitanas
van esta noche gozosas,*

⁵⁸⁵ Villancico a 5 voces de Navidad: *Un negrilla muy gracioso* (1765). N° 497 del Catálogo.

⁵⁸⁶ Villancico a 5 voces de Navidad. (1766) N° 518 del Catálogo.

*y viendo al recién nacido
su buenaventura entonan.
Con una tonada llegan
que al Niño cantan famosa,
mostrando que son gitanas
en que la atención le roban”*.⁵⁸⁷

Destacan entre tipos y personajes algunos con personalidad propia. Por una parte nada menos que Don Quijote y Sancho Panza se presentan en el Portal, aunque luego no tenga mucha relación con la vida de Olivares. Transcribimos el texto completo, pues nos parece original e interesante.⁵⁸⁸

(Introducción)

Para festejar la noche,
y para alegrar al Niño,
Don Quijote de la Mancha
hoy al portal ha venido.
No pongais duda en el caso
por ser sujeto fingido
que conozco en Olivares
Donquijotes infinitos.

S. dí, descomedido.
Yo naturalmente
me los hallo dichos.
Q. Pues sabe, malvado,
que ante un Rey venimos,
a quien Cielo y tierra
adoran rendidos,
y ante su Alteza
hablar es delito.
S. Yo nunca quisiera
perder por mi pico.

(Estribillo)

Bien venido sea,
sea bien venido,
la flor de la Mancha,
y honor de su siglo.
Ya el buey y la mula
van a recibirlo,
que él y Rocinante
dicen que son primos.
Bien venido sea,
sea bien venido.

Bien venido sea,
sea bien venido,
la flor de la Mancha,
y honor de su siglo.
Bien venido sea,
sea bien venido.

(Se repite tras cada copla)

(Coplas)

Q. Hola, hola Sancho,
tenme aquí este estribo.
S. Tener siempre es bueno,
menos tabardillo.
Q. Ya empiezas a refranes,

Q. De hinojos, Señor, de hinojos,
postrado, mas no rendido:
yace ante Vos Don Quijote,
aquel manchego prodigio.
S. También con el rucio
hoy Sancho ha venido;
que el ojo del amo

⁵⁸⁷ Villancico a 4 de Navidad: *Al portal unas gitanas* (1775). N° 381 del Catálogo.

⁵⁸⁸ Villancico jocoserio, a 5. de Nabidad: *Para festejar la noche*. (1760). N° 461 del Catálogo.

- | | |
|--|--|
| <p>Q. engorda al pollino.
A qué viene eso
Sancho malnacido.</p> <p>S. Usted no lo entiende
Pues yo hago lo mismo.</p> <p>Q. A mi noticia ha llegado
que de Belén los vecinos
os han cerrado las puertas,
y vengo a darles castigo.</p> <p>S. También yo quiero
mostrarte mis bríos,
y en fin el que tiene
tejado de vidrio.</p> <p>Q. A qué viene eso
Sancho malnacido.</p> <p>S. Usted no lo entiende
Pues yo hago lo mismo.</p> <p>Q. También, Señor, de un Herodes
la desmesura me han dicho:
y vengo a probarle que es
un malandrín conocido.</p> <p>S. Si él busca inocentes
mi amo es perdido;
y en fin, como dicen,
a muertos ya idos.</p> <p>Q. A qué viene eso
Sancho malnacido.</p> <p>S. Usted no lo entiende</p> | <p>Pues yo hago lo mismo.</p> <p>Q. A Judas reto también,
que obró como falso amigo,
y ha dejado a los Bermejós
el crédito destruido.</p> <p>S. Yo también sustento
si comen poquito;
que siempre la pega
el que es más amigo.</p> <p>Q. A qué viene eso
Sancho malnacido.</p> <p>S. Usted no lo entiende
Pues yo hago lo mismo.</p> <p>Q. Y en fin, Señor, por vos solo
he llegado a este distrito,
y he de deshacer los tuertos
aunque le pese a los bizcos.</p> <p>S. Yo a los tuertos nunca
hacer mal codicio;
que Dios da la lana
según es el frío.</p> <p>Q. A qué viene eso
Sancho malnacido.</p> <p>S. Usted no lo entiende
Pues yo hago lo mismo.
Bien venido sea,
sea bien venido...</p> |
|--|--|

En otro villancico aparece un tal Pamperdido, que no es más que una reencarnación del *miles gloriosus* plautino y del *scaramouche* de la *Commedia dell Arte*. Es un personaje pícaro que entre sus presunciones de soldado va descubriendo sus fanfarronadas:

*“Amigos, es mucho cuento
lo que tengo que contarles,
estuve junto a Lisboa
doscientas leguas distante,
batallé como un bernardo,
di cuchilladas muy grandes,*

*corté piernas corté brazos
del que se puso delante,
mas tuvieron la fortuna
de que a ninguno encontrase”*.⁵⁸⁹

También merece destacarse este villancico porque introduce en lugar de tonada y coplas una marcha militar. Está claramente identificada como una marcha de fusileros “*por otro nombre Prusiana*”. La encontramos casualmente en el catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca, en un folleto impreso con otras ocho marchas, que aunque sin fecha ni pie de imprenta, el aspecto tipográfico recuerda a partituras decimonónicas.⁵⁹⁰

Un personaje muy común en los villancicos españoles del siglo XVIII es el alcalde de Belén. En el Catálogo de Villancicos y Oratorios de la Biblioteca Nacional aparecen veinte villancicos con este título, amén de otros gobernadores de pueblos varios. En Olivares se representa al alcalde del vecino pueblo de Bollullos (suponemos que de la Mitación, pues Bollullos Par del Condado está bastante lejos).

*“El Alcalde de Bollullos
viendo que la luz más clara
nace en noche tan oscura,
quiso hacer una alcaldada.
A todos les notifica que
sin faroles no salgan,
y que en sus ventanas pongan
unos hachos y otros hachas.
De corchetes una tropa
va siguiendo sus pisadas,
porque él rabia por mandar*

⁵⁸⁹ Villancico a 4 voces de Navidad: *Pamperdido vuelve* (1765) N° 460 del Catálogo.

⁵⁹⁰ En el Apéndice III.5 se incluye la citada marcha prusiana. El villancico completo se transcribe en el volumen anexo de obras musicales.

y a todos manda que rabia”.⁵⁹¹

Marcha por las calles del pueblo, interrogando a los que encuentra a oscuras:

(Alcalde) - “*¿Quién va, digo?*
- *Yo, un poeta,*
que estando escribiendo un aria
me apagó el candil que ardía
la musa que me soplaba.

(Alcalde) - *Negra noche te espera,*
mas si repara
todavía es más negra
no tener blanca”.

Entre los oficios que aparecen en los villancicos encontramos los tradicionales teólogos y sacristanes, discutiendo sobre los misterios de la encarnación de Dios, pero con razonamientos disparatados y citas latinas:

A- *Sepa el sacristán Benito,*
que mejor que el tantum ergo,
le conviene el verbum caro
al Niño que haze pucheros.

B- *Sepa el sacristán Llorente,*
que nace a ser sacramentum,
y mejor que el verbum caro
le conviene el tantum ergo.

A- *Melius dixi*

B- *Dixi melius*

A- *Probo, probo*

⁵⁹¹ Villancico a 5 de Navidad: *El alcalde de Bollullos* (1774). N° 414 del Catálogo.

- B- *Nego, nego*
A- *Incarnatus*
B- *Corpus Christi*
A- *Seculorum*
B- *In eternum*
A- *Verbum caro*
B- *Tantum ergo.*⁵⁹²

Los teólogos no son menos:

- C- *Pregunto: pues tiene padre
el Niño Dios tiene abuelo.*
...
B- *Digo que no y te lo pruebo
porque este Niño es el hijo
del mismo Dios verdadero
y aunque por eso hay Dios Padre
es cierto no hay Dios Abuelo.*
A- *Pues sí lo tiene y lo pruebo
porque este Niño es el hijo
de María verdadero,
Joaquín es padre de ésta
luego de aquél es abuelo.*⁵⁹³

No mejor parados salen los médicos. A todos los que pasan por la consulta les da soluciones tan peregrinas como:

- (enfermo) *Yo soy cojo y solicito
tener las piernas iguales.*

⁵⁹² Villancico a 5 de Navidad: Escuchen dos sacristanes (1763) N° 425 del Catálogo.

⁵⁹³ Villancico a 5 de Navidad: *Hasta el Portal.* (1775) N° 437 del Catálogo.

(médico) *A medida de la chica
haga que corten la grande.*⁵⁹⁴

Otros sacristanes se presentan a opositar para la sacristía de Belén, demostrando sus méritos:

- A. *Oiganme ustedes cantar
los Kiries a lo moderno:
Ay, que Kirie, que Kirie,
ay, que Kirie eleison.*
2. *Eso es mejor en la Gloria,
alegrito y con rodeos:
ay, que Gloria, que Gloria,
ay, que Gloria in excelsis Deo.*
3. *Todo eso no vale un pito,
vaya el órgano a bateo:
tiroriro riro riro,
tiroriro riro rero.*⁵⁹⁵

Un bonetero pasa por el Portal vendiendo bonetes, lo cual es pretexto para azuzar a otros personajes, entre ellos el sufrido médico:

- *“Yo soy el Doctor por quien
se dijo con él me entierren,
que aunque seis no más visité
me tienen por matasiete.
- Bravo bonete, bravo bonete
promuevese a queste de paño,*

⁵⁹⁴ Villancico a 5 de Navidad: *Pues hay mula en el Portal*. (1775) N° 472 del Catálogo.

⁵⁹⁵ Vilancico a 4 voces al Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo: *De Belen la sacristía*. (1762) N° 406 del Catálogo.

- *Por eso a tumba me huele.*
- *No le deseche por eso*
pues que pintado le viene".⁵⁹⁶

Otras veces aparecen tipos grotescos: viejos, calvos, sordos, ciegos; que sólo vienen a presentar la ocasión de una burla. El caso de un viejo sordo y además tartamudo, que llega a visitar el belén, cantando a pesar de la tos que sufre:

“O, o, ola muchachos
e, e, estense queditos,
no, no, no metan voces,
no, no, no alzen el grito.
Egég, egég, la tos esta noche
me, me, me tiene molido".⁵⁹⁷

O un sordo que entiende al revés todo lo que le dicen alabando al Niño:

(Uno) *“Si un sol es el Niño, amigo, repare*
que como la Aurora es su bella madre.

(Sordo)- *Que si yo lo oigo pregunta el salvaje,*
él solo es el sordo, su padre y su madre.

...

(Otro) *Sepa que la antigua noche*
llegó tiempo que acabase.

(Sordo)- *Si viene o no viene en coche*
no es cuenta de nadie.

(Tercero) *Ya su humanidad sujeta*
a sufrir el hielo y aire.

(Sordo)- *No lea usted la gazeta*

⁵⁹⁶ Villancico a 5 voces de Navidad: *Un bonetero esta noche* (1772). N° 494 del Catálogo.

⁵⁹⁷ Villancico a 5 de Navidad: *Sordo un viejo y tartamudo* (1777). N° 491 del Catálogo.

si no quere novedades”.⁵⁹⁸

Casos también que vienen a ridiculizar la situación ya ridícula de sus protagonistas:

*“Entrar a ver al Dios Niño
quiere una legión de calvos,
y quién podrá siendo lucios
raérselos de los cascos:
tal favor no lo merecen,
mas, en fin, pues está claro,
hártense bien de Pesebre
como lo tienen pensado”*.⁵⁹⁹

Otros muchos enfermos llegan a Belén, esperando ser curados por el Niño:

*“Al hospital de Belen
llega una tropa de enfermos
que como es remedio el Niño
buscan en él su remedio.
Por ver a Dios humanado
van porque juzgan y es cierto
que con ir a ver a Dios
ha venido Dios a verlos.
Como a remedio le buscan
sol hermoso pretendiendo
la sanidad porque trae
sanitas in penis eius.
Un pobre cojo, y un manco,*

⁵⁹⁸ Villancico a 4 de Navidad: Nochebuena es para todos (1779). N° 452 del Catálogo.

⁵⁹⁹ Villancico a 4 de Navidad: *Entrar a ber al Dios* (1766). N° 424 del Catálogo.

*un estudiante y un ciego
son, con diversos achaques,
los simples de este compuesto*”.⁶⁰⁰

Lo más chocante en todo esto es la continua aparición de personajes femeninos (pastorcillas, gitanillas, serranas) en un ambiente eclesiástico en el que sólo hay varones. Ciertamente es que estos papeles los interpretan los mozos de coro, niños de voz de tiple. Pero al menos en una ocasión nos encontramos con una voz de varón interpretando un papel femenino: la portuguesa protagonista del villancico *Tirayla zagaliños* está encarnada ¡por un tenor!:

(Tenor) *Tirayla zagaliños*
(coro) *¿Quién viene, quién va?*
(Tenor) *Una portuguesa
azucaradiña
con una cantina
que como gilgeiro
ei de gorgear.*⁶⁰¹

O lo contrario, un personaje anciano cantado por los tiple. Es el caso del asturiano Pelayo, que reconoce en voz de tiple que “*Paysanus nong ey muridu peru viellu ya lu soy*”.⁶⁰²

Finalmente señalaremos otros villancicos en que el protagonista es el propio Niño, que aparece simbolizado en Ave fénix:

⁶⁰⁰ Villancico a 5 de Navidad: Al hospital de Belen (1779). N° 378 del Catálogo.

⁶⁰¹ Villancico a 4 de Navidad (1769). N° 492 del Catálogo.

⁶⁰² Villancico a 5 voces de Navidad: *Aquel antiguo Asturiano* (1774). N° 389 del Catálogo.

*“Cazando unos pastorcillos
hoy han llegado al portal
donde entre redes de pajas
el Ave Fenis está”.*

Las pajas del pesebre y el leño de la cruz son las brasas donde arderá este ave mitológica, para resurgir de sus cenizas en símbolo de la resurrección.⁶⁰³ También aparece el Niño en figura de médico, aunque aquí siempre con éxito:

*“Dos enfermos deplorados
de los que el pulsarlos suele
despulsarles la sustancia
por pulsar el accidente.
Al médico soberano
encontrar ambos pretenden,
uno por hallar la vida,
otro por pedir la muerte”.*

...

*“Logrará cada uno
lo que pretende
si no tienen enfermos
los pareceres”.*⁶⁰⁴

O también transmutado en molinero, que en el “molino de amor” tritura los corazones:

*“En Belén, casa de pan,
veremos al Niño Dios,
le disfraza en molinero*

⁶⁰³ Villancico a 4 voces de Navidad con bajon: *Cazando unos pastorcillos* (1772). Cat. N° 397.

⁶⁰⁴ Villancico a 4 de Navidad: *Dos enfermos deplorados* (1776). N° 412 del Catálogo

*la fineza de su amor.
Aunque el Niño es molinero,
no causará admiración
sea molinero y grano,
siendo espiga y sembrador”*.⁶⁰⁵

---o0o---

Los villancicos para la calenda de Navidad son más serios, teniendo un carácter especialmente “patético”, al describir los sufrimientos de un mundo en pecado y la esperanza en la redención que trae el nacimiento del Niño Jesús. Normalmente comienzan pintando la situación sombría:

*“Por qué lloras, suspiras, clamas, sientes,
afligida mortal naturaleza,
si esos suspiros, llantos, penas, ayes,
ya llegaron al fin de la carrera.
Lloro porque se tarda el bien. No tarda.
Suspiro porque llega el mal. No llega.
Clamo porque no viene el bien. Sí viene.
Siento porque no ahuyenta el mal. Sí ahuyenta”*.⁶⁰⁶

O también:

*“Tristes hijos de Adan envejecidos
del mísero contagio del quebranto
que allá como de Dios en los olvidos*

⁶⁰⁵ Villancico a 4 voces de Navidad: *En Belen casa de pan* (1763). N° 418 del Catálogo.

⁶⁰⁶ Villancico de Kalenda a 4 con bajon al Nacimiento de N. S. Jesuchristo: *Por que lloras suspiras* (1776). N° 471 del Catálogo.

*retirados vivis ya tiempo tanto”.*⁶⁰⁷

*“Noche funesta y triste
que lobrega te miras
en tu infeliz imperio
que a todos nos dominas.
O sacro Dios inmenso,
cuando sera aquel dia
que tus prometimientos
franqueen nuestra dicha;
cuando cesara el llanto
la pena y la fatiga”.*⁶⁰⁸

Esta situación se compara también con una cárcel:

*“O! esclavitud tirana!
O! duro cautiverio!
O! carcel tenebrosa!
O! pavoroso centro!
Mansion del triste y afligido pueblo.
Oh como te contemplo penar sin alivio,
llorar sin descanso, sentir sin consuelo”.*⁶⁰⁹

Posteriormente se aclara la oscuridad y tristeza con el anuncio de la llegada del Redentor, con lo que los villancicos terminan de manera esperanzada y con alabanzas:

“Todo es admiración, todo portento,

⁶⁰⁷ Villancico de kalenda de navidad a 4 con bajon (1778). N° 493 del Catálogo.

⁶⁰⁸ Villancico de Kalenda de Nabidad a 5 con violines (1760). N° 451 del Catálogo

⁶⁰⁹ Villancico de Kalenda a 4 voces al Nacimiento de N. S. Xristo (1771). N° 453 del Catálogo.

*pues la tierra se llena de contento
mirando derribados
los ídolos de un daño originados.
La soberbia se abata, pues Dios se humilla,
que hoy estatuas y torres su amor derriba;
pues a un pesebre
le han traído del hombre las altiveces”⁶¹⁰.*

En otro villancico de calenda aparece la figura del cordero crucificado, levantado en alto, identificándose con la serpiente de bronce que levantó Moisés en el Sinaí en sus poderes salutíferos

(Recitado) *Paralíticos, ciegos, sordos, mudos,
leprosos y tullidos
todos cuantos en fin entre los nudos
de la antigua serpiente están mordidos
de la gracia desnudos
y en la naturaleza toda heridos,
consolaos que ya nació el Cordero
que de la cruz pendiente en un madero
medicina será, será triaca
de vuestra herida enferma carne flaca
mirad y vivireis pues a su vista
no hay valor en la muerte que resista.*

(Aria) *Muriera herido Israel
de ardiente sierpe fatal
si un enroscado metal*

⁶¹⁰ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con clarines del órgano: *Ha de Nembroth* (1765). N° 432 del Catálogo.

*no se interpusiera fiel
de tanto estrago al horror.
Toda carne así al afán
del primer hombre infeliz
si no mediara feliz
Divino segundo Adán
de paz iris superior.*⁶¹¹

---o0o---

Los villancicos de la Virgen son todos ristras de alabanzas. Tienen en general un carácter amable, con muchas alusiones simbólicas referidas a las letanías lauretanas (torre, pozo, palma, ciprés).

*“Quién es esta cuyo aseo
se cuelga al sol por joyel,
y coronada de estrellas
enamorada del rey es”.*

...

*“Es la escala de Jacob,
es el portento de Horeb,
la rosa de Jericó,
y de Sión el ciprés”.*⁶¹²

La lista de comparaciones referidas a la Virgen es grande: Sol, Aurora, Luna, estrella, rosa, jazmín, azucena, nevado vellocino, paloma, perlas, aromas de cinamomo mirra e incienso...

“Nevado vellocino

⁶¹¹ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajon: *Tristes hijos de Adan* (1778). N° 493 del Catálogo.

⁶¹² Villancico a 4 con bajones a Nra. Sra. de las Nieves: *Oy de Roma el Esquilino* (1774). N° 457 del Catálogo.

*de albor incomparable.
Azuzena sin mancha,
rosa de jericó,
lirio del valle”.*⁶¹³

Como madre de la encarnación de Dios continuamente es calificada como reina, soberana, princesa y emperatriz.

La advocación de la Virgen de las Nieves está ligada al milagro de la nevada estival sobre el monte Esquilino, en donde se edificaría la basílica de Santa María la Mayor de Roma. Al ser la patrona de la Colegial tiene gran importancia en Olivares, produciendo obras muy originales.

*“Princesa soberana de la Gloria
que para hacer eterna tu memoria
de la Nieve escogiste en la pureza
título digno a tu mayor grandeza,
pues admitió tu amor los fieles votos
que ofrecieron en Roma tus devotos
señalado lugar a su destino
en la cumbre feliz del Esquilino.
Admite para eterno monumento
de nuestro fino amor fiel rendimiento
los cultos que hoy consagra en tus altares
la Colegial insigne de Olivares”.*⁶¹⁴

O también:

“Quién es esta que desciende,

⁶¹³ Villancico a 4 con violines a N. Señora: *Espiritus alados* (1786). N° 426 del Catálogo.

⁶¹⁴ Villancico de Kalenda a 4 a N. Sra. de las Nieves: *Para que recobre el día* (1772). N° 426 del Catálogo.

*en rocío como aurora:
escogida como el sol
y como la luna hermosa.
¿Quién es ésta?
Es nuestra Patrona”.*

Otros villancicos de la Virgen son más serios, entre ellos los de Calenda como hemos señalado, con un tinte triunfal. La Virgen aparece vencedora sobre el pecado original, y se transmuta en las imágenes de la “mujer apocalíptica”, Judith o Ester, y triunfando sobre el Dragón u otros personajes bíblicos malvados:

*“Que ya la mujer fuerte
de tantos siglos ha profetizada,
en un Ave María
venció las infernales acechanzas.
Ya la Judith más bella
sólo de su hermosura acompañada,
al soberbio Holofernes
por trofeo se deja en la campaña.
Viva la que en un punto el Cielo rompe,
la tierra alegre, al infierno pasma,
por rizos a sus sienas Astros ciñe,
del sol se viste y a la luna calza,
rompiendo, disipando en un instante
sombras que tantos siglos amenazan”.*⁶¹⁵

---o0o---

También es un asunto muy popular el de las referencias militares, en especial en

⁶¹⁵ Villancico a 4 a la Concepción de Ntra. Señora con bajón: *Ha del mar á de la tierra* (1778). Número 434 del Catálogo.

las calendas, incluidas las de fiestas marianas.⁶¹⁶ Musicalmente añaden ritmos marciales y toques de llamada a base de acordes tríadas desplegados. Los textos se llenan de milicias celestiales, armas y clarines y gritos de victoria. Unas veces son voces que claman "*al arma*" o a "*guerra*". Otras toman sonos bélicos para expresar el júbilo por la concepción milagrosa o por el natalicio del que será Salvador del mundo; encontramos citados así instrumentos como *clarines, trompetas, trompas, cajas, tambores y timbales*.

*“Batalla furores
candores batalla,
guerra, guerra, guerra,
al arma timbales,
clarines al arma”*.⁶¹⁷

El cristiano se ha considerado muchas veces como soldado de Cristo, y esta militancia se muestra en la lucha espiritual del alma cristiana contra las acechanzas del pecado. Ambos bandos se encarnan en el Niño Jesús y la Virgen María, por un lado, y en Lucifer o Satanás por el otro. En diversas ocasiones se ocultan tras figuras alegóricas:

*“La Gracia y la Envidia salen
hoy a vistosa palestra,
la Envidia vibrando horrores,
la Gracia blandiendo estrellas.
Frente a frente los dos campos
a dar encuentro se aprestan,
la Envidia ansiosa del triunfo,
la Gracia del triunfo cierta”*.

O en personajes varios. El Niño aparece como *David*, vencedor de *Goliath*. También como guerrero que se enfrenta en duro combate al inclemente tiempo

⁶¹⁶ Laird (1997) págs. 174-175.

⁶¹⁷ Villancico de Calenda a la Concepción de Ntra. Señora a 5 con clarines al órgano (1764). N° 391 del Catálogo.

atmosférico que la tradición puso en Belén cuando su nacimiento:

*“Ya el tierno pastor hermoso,
en la campaña se ostenta,
expuesto al duro combate
del tiempo y sus inclemencias:
lanzas fabrica el hielo,
picas la nieve aumenta,
balas forma el granizo,
humo esparcen las nieblas”*.⁶¹⁸

A María ya la hemos señalado más arriba disfrazada de *Judith*, la "*Mujer vestida de sol*" del Apocalipsis, o la "*Mujer fuerte*" del Antiguo Testamento. En una curiosa ocasión la Virgen es comparada con *Belona*, la diosa romana de la guerra, nada más y nada menos:

*¿Qué es esto, quién llama?
Vuestro monarca Luzbel,
que del humano linaje vengativo
tinta en saña guirnalda de laurel
supo tejerle a su furor altivo,
y ya contra mí tropas escuadrón
en este instante una marcial Belona.*⁶¹⁹

Frente a estos personajes el Diablo se viste de *Holofernes*:

*“En la gran plaza del mundo
la naturaleza humana*

⁶¹⁸ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con clarín^s al Órgano: *Casa de guerra* (1764). N° 395 del Catálogo.

⁶¹⁹ Villancico de Kalenda de Concepción con clarines del Órgano a 5: *La gracia y la envidia salen* (1762). N° 440 del Catálogo.

*perseguida de Holofernes
gime oprimida y sitiada.
Pidiendo socorro al cielo
temerosamente clama,
y con suspiros alienta
lo que sus fuerzas desmayan”*.⁶²⁰

y del apocalíptico Dragón de siete cabezas:

*“El Dragón infernal quiso
poneros con fiera saña
esta ceniza en la frente,
y dio en tierra a vuestras plantas.
Viva la que en un punto el Cielo rompe,
la tierra alegre, al infierno pasma...
por rizos a sus sienas Astros ciñe,
del sol se viste y a la luna calza,
rompiendo, disipando en un instante
sombras que tantos siglos amenazan”*.⁶²¹

Un sólo villancico hemos hallado dedicado a San José. Todas las coplas van desgranando sus cualidades, comparándolo con Moisés y Abraham, y justificando el puesto privilegiado al lado de Jesús y María:

*Padre de las gentes,
singular en él,
de Abrahan le copian
esperanza y fe:
Ven que su esperanza*

⁶²⁰ Villancico de Calenda a 4 con clarines del Órgano a la Concepción (1769). N° 419 del Catálogo.

⁶²¹ Villancico a 4 a la Concepción de Ntra. Señora con bajón: *Ha del mará de la tierra* (1778). N° 434 del Catálogo.

*ya cumplida es,
en el Isaac bello
que nació en Belén.*⁶²²

---o0o---

Finalmente vamos a señalar un texto que notamos especial. El villancico *La Aurora Maria*⁶²³ emplea como letra el texto del *Magnificat*.⁶²⁴ En una introducción y seis coplas se despacha una traducción libre pero con mucha fidelidad. Aunque se equivoca el momento en que la Virgen entonó este cántico, pues según los evangelios fue durante la Visitación de su prima Isabel cuando María lo improvisó, pero en el villancico se sitúa tras el Nacimiento.

Nos parece un caso interesante, por lo que transcribimos completo el texto de este villancico a continuación:

(Estríbillo)

*“La Aurora Maria la Madre de Dios
al ver en Belén nacido ya al Sol,
llevada del fuego de su corazón
cual Ave de gracia alegre cantó:
Magnifica mi alma al Señor
pues se alegra mi espíritu en mi Dios. (Se corresponde con Lc 1, 47)*

(Coplas a solo y a 4)

1. *Porque hizo cosas grandes su poder (Lc 1, 49)
y de su esclava la humildad miró, (Lc 1, 48a)*

⁶²² Villancico a 5 voces de Nabadad: *Pastorcillos, cantaremos* (1760). N° 465 del Cat.

⁶²³ Villancico a 4 con bajon al Nacimiento de N. S. JesuChristo (1776). N° 439 del Catálogo. Se transcribe completo en el volumen anexo de obras musicales.

⁶²⁴ Lucas 1, 47-55

- y en él hallé mi dicha y mi salud
pues hasta ser su Madre me elevó. (No se corresponde)*
(Coro) *Magnifica mi alma al Señor.*
2. *Yo su misericordia contaré
a cuantos le veneran con temor (Lc 1, 50)
y bienaventurada me dirán
en una y otra fiel generación, (Lc 1, 48b)*
(Coro) *pues se alegra mi espíritu en mi Dios.*
3. *Con la potencia de su brazo así
rinde de los sobervios el furor,
abatiendo la fuerza de su obrar
los pensamientos de su corazón. (Lc 1, 51)*
(Coro) *Magnifica mi alma al Señor.*
4. *De la alta silla a que aspiró Luzbel
a los más poderosos derribó
exaltando su justo proceder
a los humildes más allá del Sol, (Lc 1, 52)*
(Coro) *pues se alegra mi espíritu en mi Dios.*
5. *A los que padecieron hambre y sed
de abundancias y bienes los llenó,
y a los ricos les dió necesidad
dejándolos vacíos su rigor. (Lc 1, 53)*
(Coro) *Magnifica mi alma al Señor.*
6. *Por su misericordia ya Israel
el Infante esperado recibió
como a la descendencia de Abraham*

se dignó prometer su locución, (Lc 1, 54-55)
(Coro) *pues se alegra mi espíritu en mi Dios*".

C V.3.4 *Textos*

Ya que nos han aparecido aquí una gran cantidad de textos, vemos conveniente bordar ahora un breve estudio sobre ellos.

V.3.4.1 Autoría de los textos

No tenemos ninguna información que nos pueda orientar hacia el o los autores de los textos empleados en los villancicos de Valdivia. Es un problema muy común en los villancicos, tanto del siglo XVII como del XVIII.

Normalmente en los papeles de música no se indica la procedencia de los textos. Sólo el maestro de capilla coloca su nombre en las composiciones. Por otra parte los ‘pliegos sueltos’ que solían editarse con ocasión de las fiestas, y en que se recogía el texto de los villancicos que se iban a cantar, tampoco suele indicar el autor de los versos.

Sin embargo tenemos noticias de muchos literatos que vieron sus obras convertidas en villancicos, o que expresamente escribieron los textos de ellos. En el siglo XVII son conocidas las obras de Lope de Vega, Agustín Moreto, Góngora, Calderón, Argensola, Torres Naharro, Manuel de León Marchante apodado en su época “villanciquero mayor de España”; en el XVIII Torres Villarroel, José de Cañizares o José Vicent Ortí i Major.⁶²⁵ En otras ocasiones hay que comparar villancicos o pliegos sueltos con las obras, impresas o no, conservadas de tales autores para descubrir a los autores.

⁶²⁵ PALACIOS (1995) pág. 50.

Así son los casos reseñados por Laird de las poesías de Sor Juana Inés de la Cruz que aparecen en villancicos de las catedrales de México y Puebla, de Vicente Sánchez para el Pilar en Zaragoza, o José Pérez de Montoro para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.⁶²⁶

También hay casos en que se conocen a los autores por ser poetas “a sueldo” de la Iglesia, y aparecen sus nombres en los documentos (actas y libros de cuentas) de los cabildos. Es el caso de José Guerra, Alejandro Ferrer, Antonio Pablo Fernández y Miguel Pérez Bailón con la Catedral de Málaga.⁶²⁷

Desgraciadamente en Olivares no se presenta ninguna de estas situaciones. Ni aparecen poetas o escritores en las actas, ni existen pliegos sueltos, ni el estudio de las concordancias entre los primeros versos de nuestros villancicos y los de repertorios conocidos han dado el menor resultado. Siempre cabe la posibilidad de que algún canónigo fuera el autor de los textos, pero no hay pruebas de ello. También hay que reconocer que muchos de los textos provienen de fuera de la Villa, a través de copias o de los citados ‘pliegos sueltos’, pero no nos han dado a conocer ningún nombre.

V.3.4.2 Métrica

Dentro de un mismo villancico podemos encontrar una amplia variedad de metros y estrofas; no solo por la multiplicación de secciones, sino dentro de éstas mismas. Hay tal variedad de combinaciones y alternancia de versos dentro de los estribillos que no se pueden sacar generalizaciones ni modelos. Aunque podemos hacer una diferenciación entre los villancicos de carácter popular y los más serios.

⁶²⁶ LAIRD (1997) págs. 156-166.

⁶²⁷ ALVAR (1989) pág. 57.

En los villancicos de carácter ligero y popular los versos más empleados son los de arte menor, con un claro protagonismo de octosílabos y hexasílabos. Un par de villancicos hallamos con sólo hexasílabos. En menor cantidad se usan también pentasílabos y heptasílabos, aunque también hay varios sólo con heptasílabos en los estribillos. Los eneasílabos, decasílabos y endecasílabos aparecen en algunas ocasiones, sueltos entre medio de otros versos.

La rima es siempre asonante en los versos pares, por lo que podríamos decir que es el reino de las tiradas de romances, en variedad de metros. Sin embargo no suelen usarse estrofas concretas, exceptuando el protagonismo de las seguidillas.

Las introducciones, con pocas excepciones, se construyen en octosílabos, una dos cuartetas arromanzadas, también llamadas “tiranas”.

En los estribillos se hallan toda clase de combinaciones, ya sea de versos sueltos mezclados, o sucesiones de estrofas con diferentes metros. Queremos destacar una combinación que nos parece interesante, al ir alternando versos heptasílabos con hexasílabos oxítonos:

*“Vaya de tonadilla
que alegre el confín,
toque Antón la flautilla,
Blas el tamboril.
Prontos bella Gileta,
vamos a servir
al zagal que es la gloria
de nuestro redil.
Ya que a nuestra bajeza
se ha querido unir,
vaya de tonadilla*

que alegre el confín".⁶²⁸

Sólo en un villancico de carácter popular hemos encontrado un endecasílabo, particularmente un serventesio del tipo "gaita gallega",⁶²⁹ pues el asunto del villancico va de gallegos. Es solamente la tonada:

*"Ay Niño meu si te priva la terra
yegate acá cun la gente gallega
purque pur ber si mi canto us alegre
desde Galicia pase a Galilea"*.⁶³⁰

El *unisonus* y las coplas siguen usando endecasílabos, aunque ya no con la distribución silábica de gaita gallega.

En las coplas hay una gran variedad, aunque se repite bastante la combinación de coplas en octosílabos y respuesta en hexasílabos, todos arromanzados.

Las seguidillas se pueden encontrar en todas las secciones, pero su lugar preferente es en las coplas. Entre medio de los estribillos suelen aparecer seguidillas simples como culminación de párrafos antes de cambiar de asunto, o de sección.

En las coplas aparecen series de seguidillas compuestas, con el esquema silábico tradicional: 7-5-7-5/5-7-5 (indicando el número de sílabas), y con varias clases de añadidos finales.

⁶²⁸ Villancico a 5 de Navidad: *Vaya de tonadilla* (1763). N° 509 del Catálogo.

⁶²⁹ Verso anapéstico, con acentos en las sílabas 1, 4, 7 y 10.

⁶³⁰ Villancico a 5 voces de navidad: *Con su manta al hombro*. (1767) N° 404 del Catálogo.

7-5-7-5/5-5-7-5;
7-5-7-5/7-5-5-7-5;
7-5-7-5/ 7-7-5-7-5;
7-5-7-5/5-5-5-5.

Más extrañas, casi no sabríamos si calificarlas de seguidilla: 7-5-7-5/7-5-10-5 y 7-5-5/7-5-5.

En otras coplas, de carácter partido o dialogado, la seguidilla simple figura como segunda sección de la copla, normalmente en boca del coro. También aparecen como “respuesta a las coplas”:

Copla a solo: *“Si Dios es vida por esencia,
luego es preciso que acierte
si llego a pedirle vida,
pues le pido lo que tiene.*

Respuesta: *Logrará cada uno
lo que pretende
si no tienen enfermos
los pareceres”*.⁶³¹

También hemos encontrado dos villancicos que se componen exclusivamente de seguidillas: estribillos, tonada en uno y coplas, con títulos tan expresivos como *Vaya de tonadillas* y *Vaya de seguidillas*.⁶³²

Las seguidillas llegan a colocarse en momentos sorprendentes, como en el “Final” de un villancico-cantata de calenda..

⁶³¹ Villancico a 4 de Navidad: *Dos enfermos deplorados* (1776). N° 412 del Catálogo.

⁶³² Números 510 y 508 del Catálogo.

Otras variedades de la seguidilla se encuentran en menos ocasiones. Así la seguidilla real (10-6-10-6), en dos villancicos. Pero en uno de ellos enseño la introducción y las coplas.⁶³³

*“Alegria, alegría, que llega
graciosa y festiva.
la zagala de aquestos contornos
más diestra y pulida.
A cantar al infante se ofrece
nueva tonadilla,
y en el dulce clarín de su acento
finezas respira”.*

O la seguidilla llamada gitana (6-6-10-6) en un par de villancicos

*“Tú, festivo Bato,
puedes empezarla,
que divierta y alegre a mi niño
que llace en las pajas”.*⁶³⁴

Ya hemos indicado que fuera de las seguidillas no hay otras estrofas que se empleen con asiduidad. Sólo merece destacarse, por su singularidad, las coplas del villancico *Ay de mi que pesar*,⁶³⁵ pues son auténticos ovillejos:

*“¿Quién atiende a mis pesares?
Los mares.
¿Y quién mis ansias severas?
Las fieras.*

⁶³³ Villancico a 5 voces de Navidad: *Alegria, alegría que llega* (1776). N° 386 del Catálogo.

⁶³⁴ Villancico a 5 voces de Navidad: *Vaya tonadilla* (1775). N° 512 del Catálogo.

⁶³⁵ Villancico a4 con bajon de Navidad (1778). N° 390 del Catálogo.

¿Y quién oye mis lamentos?

Los vientos.

No cesen pues los acentos

ni tenga fin el gemir

pues me ayudan a sentir

los mares fieras y vientos”.

Y decimos “auténticos” porque hay otros villancicos que emplean combinaciones de versos que se parecen al ovillejo. Aunque no emplean pareados de pié quebrado, sino que parten el verso con hemistiquio y luego reúnen los finales en una recapitulación final. Un ejemplo de esta variante en el villancico *Vamos zagalejas*:⁶³⁶

“Vamos, zagalejas, Vamos.

A cantar al Niño, Canten.

Y todas conmigo, Todas.

Bailen la tonada, Bailen.

Vamos, canten, todas, bailen”.

...

“Vaya la tonada, Vaya.

Dale al panderillo, Dale.

Suene la sonaja, Suene.

Y rabie el diablo, Rabie.

Allá va la tonadilla,

Vaya, dale, suene, rabie”.

O esta otra, más original porque la recapitulación forma una frase con sentido, y no una yuxtaposición de términos, como en las anteriores:⁶³⁷

“Pastorcillos Dí,

⁶³⁶ Villancico a 5 voces de Navidad (1766). N° 506 del Catálogo.

⁶³⁷ Villancico a 5 voces de Navidad: *Pastorcillos, cantaremos* (1760). N° 465 del Catálogo.

*cánticos el Cielo,
júbilos la tierra*”.⁶³⁸

El verso endecasílabo es característico de los *recitados*, combinándose frecuentemente con versos heptasílabos. Con toda seguridad proviene de la influencia italiana a través de la ópera. Fuera de los recitativos sólo en la introducción de villancicos de calenda se llega a emplear este verso.

Una excepción señalada es el villancico *La Aurora María*, que no es serio como los de calenda, pero tampoco popular o vulgar, en el cual las coplas son endecasílabos. El texto completo lo hemos transcrito al final de la sección V.3.3.4

Entre las doce cantatas y cinco *cantadas* es donde se hallan las pocas estrofas que encontramos. Se prefieren las que permiten cierta libertad de combinación, y las cercanas a las series de pareados.

Así tenemos la sexta rima italiana, ABABCC. Algunas veces se prolonga con uno o dos pareados más (ABABCCDD y ABABCCDDEE), con endecasílabos solos y mezclados con heptasílabos.

En una ocasión es una octava real “prolongada”: ABABABCCDD.

Quintillas, sextillas y octavillas, con diferentes metros, permiten muchas clases de combinaciones de rimas.

⁶³⁸ Villancico de Kalenda a 4 voces con bajón a la Concepción de Ntra. Señora: *En las celestes campañas* (1776). N° 422 del Catálogo.

Las quintillas simples no aparecen, combinándose siempre dos quintillas seguidas en octosílabos, que forman la “copla real”. Pero siempre aparecen en una variante en la que se enlazan las dos quintillas en el último verso oxítono: *abbac’deedc’* y *aabbc’ddeec’*; y una mucho más libre: *-aa-b’--ccb’* (- versos libres)

Sextillas, también con muchas licencias: *a-b’-ab’*; *aab’ccb’*. Y una doble sextilla: *ababcd’/ececdb’*

Octavilla, en octosílabos y en pentasílabos, también enlazando los versos finales de cada cuarteta oxítonos: *abab’cc-b’*; *-aab’-ccb’*.

Como final un extraño soneto en heptasílabos y con rima *abab/cbcb/deb/deb*, entre dos solistas:

*“Precipitado aliento
mi cólera será,
y el mundo entre rigores
su ruina llorará.
Suavísimo contento
mi acento alentará,
y el mundo entre favores
su dicha gozará.
Perezca a mi osadía,
y a golpes de mi amago
todo perecerá.
Renazca ya en María,
tú sentirás tu estrago,
todo florecerá”*.⁶³⁹

⁶³⁹ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con clarines del órgano: *Ah de Nembroth el bárbaro edificio* (1765).
Número 391 del Catálogo.

V.3.4.3 Recursos literarios

Aunque dudamos que en Olivares se representasen los villancicos, en éstos hay algunos recursos teatrales, muy habituales en la época tanto en los villancicos como en toda obra dramática. Así las peticiones de silencio o atención, destinadas a llamar la atención y a crear expectación en el público.

Los tipos, personajes y situaciones que aparecen en los villancicos dan lugar a modismos lingüísticos y a metros poéticos, como el endecasílabo de “gayta gallega” que hemos visto más arriba. Igualmente la jerigonza que hablan negros, gitanos y otros personajes extranjeros, de los que hemos tenido ejemplos en la sección V.3.3.4 más arriba.

En los villancicos más ligeros de carácter se emplean recursos de origen popular: repeticiones de respuestas exclamatorias: *Si, si, si; no, no, no; ya, ya, ya; yo, yo, yo; ola!, e!*. Igualmente el empleo de diminutivos cariñosos, exclamaciones y jaleos:

“*Ala, airecitos,
ala y más ala*”⁶⁴⁰

...

“*Ea, vaya mi dueño,
ea, vaya mi Niño*”⁶⁴¹.

En la expresión del texto se recurre a casi todas las figuras literarias. Hacemos un breve muestrario:

Figuras fonéticas

⁶⁴⁰ Villancico a 5 de Navidad: *Una hemosa pastorcilla* (1771). N° 501 del Catálogo.

⁶⁴¹ Villancico a 4 de Navidad: *Vaya de seguidillas* (1769). N° 508 del Catálogo.

Aliteración: insistencia en un sonido, ya sea simple o palabras enteras:

*“La fatal e infausta guerra
de la tierra nos destierra”*.⁶⁴²

Onomatopeyas: representación escrita (simbólica) de un sonido inarticulado. De instrumentos musicales:

*“El benedictus qui venit
con el órgano celebro,
y con el mismo te aviso
que ya es el Dominus tecum.
Tiroriro riro riro,
tiroriro riro rero”*.⁶⁴³

“al zas-zas del pandero y sonaja”.⁶⁴⁴

O representaciones de risas y estornudos, en el mismo villancico:

*“Ja ja ja ja ja ja ja ja,
ay, que me caigo de riza”*.

“Achi, achi”.⁶⁴⁵

y el reflejo de unas canciones:

“Fara la lai la

⁶⁴² Villancico de Kalenda de Navidad, a 5 con V^s: *Noche funesta y triste* (1760). N° 451 del Cat.

⁶⁴³ Villancico a 4 voces al Nacimiento de N. Redemptor Jesu Christo: *De Belen la sacristia* (1762). N° 406 del Catálogo.

⁶⁴⁴ Villancico a 5 voces de Navidad: *Las zagalas esta noche* (1762). N° 445 del Catálogo.

⁶⁴⁵ Villancico a 5 voces de Navidad: *Un negrillo muy gracioso* (1765). N° 497 del Catálogo.

*fara la lai le,
Fara la lai la
fara la lai le”*.⁶⁴⁶

“*Ay, laralaley,
ay lare, mi gloria”*.⁶⁴⁷

Figuras morfosintácticas

Epíteto: adjetivo antepuesto a su sustantivo. Muy común en textos poéticos, y aquí más usados en villancicos serios que en los ligeros.

“*Al plácido estruendo
de bélicas trompas”*.⁶⁴⁸

Anáfora: repetición de una o varias palabras al principio de unas frases:

“*Ah de la mansión del llanto.
Ah de las sombras funestas.
Ah del taller del afán.
Ah del centro de las quejas”*.⁶⁴⁹

Reduplicación: repetición de una palabra.

“*Tocad al arma, al arma, al arma,*

⁶⁴⁶ Villancico a 5 voces de Navidad: *Yo no se como y por donde* (1766). N° 518 del Catálogo.

⁶⁴⁷ Villancico a 4 de Navidad: *Un portugués ha venido* (1776). N° 499 del Catálogo.

⁶⁴⁸ Villancico a 4 voces con clarines al órgano: *Al placido estruendo* (1764). N° 379 del Cat.

⁶⁴⁹ Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajón: *Ha de la mansión del llanto* (1769). N° 431 del Catálogo.

*guerra, guerra, guerra,
la nieve a vencer baja a la tierra*".⁶⁵⁰

Paralelismo entre los dos versos, con antítesis de contenido:

*“que hoy baja la nieve
que hoy sube la nube”*.⁶⁵¹

Retruecano: inversión de los términos de una frase en otra siguiente:

*“Resonad esferas,
valles resonad”*.⁶⁵²

Figuras semánticas

Antítesis: contraposición de términos de forma coherente:

*“Qué sonora melodía
causa lo profundo, plano;
lo ancho, estrecho; el largo, breve;
bajo el alto, y alto el bajo”*.⁶⁵³

Paradoja: contradicción entre ideas antitéticas.

*“Viendo celebrar de noche
de nochebuena el misterio*

⁶⁵⁰ Villancico de Kalenda para Ntra. Señora de las Nieves a 4 con violines: *Para timbre glorioso de este día* (1761). N° 463 del Catálogo.

⁶⁵¹ Villancico a 4 a Nra. Sra. de las Nieves: *Oy de Roma el Esquilino* (1774). N° 457 del Catálogo.

⁶⁵² Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con violines: *Resonad esferas* (1761). N° 485 del Cat.

⁶⁵³ Villancico a 5 voces de Navidad: *Volando, pastores* (1764). N° 516 del Catálogo.

*los negros, y que de noche
todos los gatos son prietos,
piensan no quedarse en blanco
siendo el blanco del misterio,
pues sólo Dios hacer puede
que sea blanco lo negro”*.⁶⁵⁴

Hipérbole, o exageración:

*“Que el volcán infinito de amante
todo el orbe pretende encender”*.⁶⁵⁵

Prosopopeya, o personificación:

*“Todo es regocijo el viento,
todo es mansedumbre el mar,
tan glorioso vencimiento
procurando celebrar”*.⁶⁵⁶

Metáfora. Muy abundantes en todos los villancicos, especialmente en los serios.

*“Es nuestra Patrona,
que baja a la tierra
cándida paloma,
y sobre la cima
del monte de Roma
destilando perlas*

⁶⁵⁴ Villancico a 4 voces de Navidad: Viendo zelebrar de noche (1775). N° 513 del Catálogo.

⁶⁵⁵ Villancico a 4 de Navidad con clarines: *Fuego, fuego, pastores* (1774). N° 429 del Catálogo.

⁶⁵⁶ Cantada de Navidad con bajón: *Hasta ahora el pecado* (1776). N° 436 del Catálogo.

sale nueva aurora”.⁶⁵⁷

Otra metáfora muy curiosa, referida a la cabeza de un calvo (que nos recuerda a Quevedo):

*“Una sandía con ojos
de quien la nariz es rabo
encima de las orejas
trae aquel descabellado”*.⁶⁵⁸

C V.3.5 *Estilo y recursos musicales*

V.3.5.1 Sonido y textura

Por su carácter religioso y lírico los villancicos de Valdivia tienen un sonido esencialmente coral. Las obras que añaden instrumentos acompañantes (aparte del órgano de acompañamiento obligado) mantienen siempre el predominio vocal; aunque en ocasiones los instrumentos tengan papeles destacados, sólo es en momentos puntuales cuando callan las voces. Tanto voces como instrumentos son pocos en número: un cantor por voz, sólo dos violines o un sólo bajón, y el órgano.

La textura responde a las variantes de un estilo vocal con acompañamiento

⁶⁵⁷ Villan^{co} a Kalenda a 4 con clarín^s al org^o a N Sra de las Nieves: *La hermosa nube que al justo* (1771). N^o 441 del Catálogo.

⁶⁵⁸ Villancico a 4 de Navidad: *Entrar a ver al Dios* (1766). N^o 424 del Catálogo.

instrumental. Por ello tienen preferencia los recursos que mejor permitan la expresión y comprensión del texto cantado. Prima la textura homofónica en la mayoría de los villancicos, junto con la expresión solística puramente melódica de las partes a solo y las arias. La unión de ambas nos da un tratamiento de diálogo entre solista y coro, que no se queda en expresión musical sino también en recurso dramático literario.

El empleo del contrapunto es relativamente simple, pero continuo. De aquí sacará recursos como el uso de entradas en imitación directa fugada, contraposición de bloques sonoros de manera dialogada o responsorial, y efectos de eco entre voces y entre voces e instrumentos.

La policoralidad barroca está sólo en apariencia ausente de los villancicos, aunque es por el corto número de efectivos cantores en la Colegial, que no permite la existencia de varios coros. Insistimos en que la expresión “coro 1º” sólo indica a un solista. Por tanto la contraposición entre coros de Valdivia es en realidad entre solista y coro.

Pero la estética “policoral” permanece en la obra de Valdivia, aunque sea en la intención o en la práctica compositiva. La citada contraposición entre solista y coro tiene en muchos casos una densidad notable, reforzada por el uso de los instrumentos. Incluso dentro del mismo “coro 2º” se realizan contraposiciones de bloques que tienen toda la intención policoral. El empleo de repeticiones, secuencias, imitaciones y respuestas antifonales entre coro y acompañamientos crean efectos “masivos” que resultan en un tejido contrapuntístico muy cerrado, con una textura densa de carácter barroco.

52

al ar - ma tim - ba - les cla - ri - nes al ar - ma alar - ma alar ma que hoy bri - lla en - tre
al ar - ma tim - ba - les cla - ri - nes al ar - ma que hoy bri - lla en - tre lu - ces bo -
ran - do ca - puces de ho - rror y de man - cha bo - ran - do ca - puces de ho - rror y de man -
cha

3#

56

lu - ces bo - ran - do ca - puces de ho - rror y de man - cha de ho - rror y de man - cha y de man - cha Es -
ran - do ca - puces de ho - rror y de man - cha bo - ran - do ca - puces de ho - rror y de man -

3b

4 3#

Villancico de Kalenda a la Concepcion de N. S^{ra} a 5 con clarines al organo (1764): *Batalla furores*.

Sin embargo cuando se emplean las voces solísticas, con escaso acompañamiento o sólo con el continuo, la textura se aclara. En las arias, al disminuir la densidad sonora, aparece la influencia italianizante y el estilo galante. Igualmente en los villancicos más ligeros (menos serios), en las coplas y en las secciones en que predomina la melodía sobre la armonía también se perciben los aspectos más “modernos” de la obra de Valdivia.

The image displays two systems of musical notation for a villancico. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system starts at measure 160 and ends at measure 163. The second system starts at measure 164 and ends at measure 167. The lyrics are written below the vocal line.

160
cra dul - ce_ar - mo - ní - a dul - ce_ar - mo -

164
ní - a_ar - mo - ní - a_ar - mo - ní a sa - cra dul-ce_ar-mo-

Villancico de Kalenda a 4 a N. Sra. de las Nieves (1772): *Para que recobre el día.*

La participación de los instrumentos influye poco en la textura. Trabajan como otra voz más dentro del conjunto sonoro, y sólo destacan en introducciones, *ritornelli* y conclusiones. Aunque a veces llegan a oscurecer y ocultar la línea melódica en las arias. La presencia de dos bajones en algunos villancicos es excepcional, pero no tiene ninguna interpretación especial. Es sólo debida a una situación anecdótica que se explicará más adelante, en el final de la sección V.5.2

V.3.5.2 Armonía y tonalidades

En general la armonía es muy sencilla. Se mantiene la tonalidad a lo largo de toda la obra con breves modulaciones pasajeras. En los villancicos más simples apenas se sale de la tonalidad principal con algunas modulaciones pasajeras, mientras que los más elaborados modulan hacia la mitad del estribillo para volver pronto a la tonalidad principal de la obra. Estas modulaciones son especialmente hacia la dominante en los tonos mayores, aunque también se dan modulaciones al relativo menor. En las tonalidades menores las modulaciones prefieren dirigirse al relativo mayor. Las coplas siempre van en la misma tonalidad principal y no suelen tener modulaciones.

El acompañamiento mantiene el concepto de “bajo continuo”. Aunque la armonía se vaya simplificando todavía la composición se basa en él. A pesar de los abundantes rasgos galantes y pre-clásicos, el acompañamiento mantiene un intento de existencia contrapuntística que ahoga los desarrollos armónicos más modernos. En ello colabora con la densidad de textura y el ambiente policoral “reducido”, dando el resultado de un estilo aún muy barroco.

El cifrado es sólo una serie de instrucciones para el acompañamiento. Como ya hemos indicado, el cifrado es muy parco: se limita a indicar las terceras mayores y menores, las inversiones de acordes, y algunos intervalos inesperados, como séptimas, sextas añadidas e incluso novenas.

El acompañamiento, y con él a veces el bajo, se mueve especialmente por grados tonales. Para rellenar tan largos periodos en el mismo tono, se recurre a figuras de acompañamiento del tipo del “bajo de Alberti”, aunque nunca hemos encontrado el tal bajo precisamente. Las figuras más comunes son acordes desplegados de diversas maneras y los pasajes de escalas.

Es destacable la aparición de una cadencia de falsa relación cromática, que da un especial carácter modal, y que se puede ejemplificar en el siguiente caso:

17

que cla - man, que cla - man.

que cla - man, que cla - man.

que cla - man, que cla - man.

que cla - man, que cla - man.

Villancico a 5 de navidad: *El Alcalde de Bollullos* (1774) N° 414 del Cat.

Climent⁶⁵⁹ la denomina “cadencia valenciana” y establece su origen en el organista valenciano Onofre Guinovart, que la transmite a sus discípulos extendiéndose por todo el levante. Se encuentra en obras de Cabanilles, Rodríguez Montllor, Pradas y Rabassa. El empleo de falsas relaciones cromáticas es corriente desde el Renacimiento, pero el movimiento de las voces en esta cadencia es muy característico, tanto que lo hace un giro rápidamente reconocible y que caracteriza a estos autores.

El uso que hace Valdivia de la “cadencia valenciana” es irregular, pues no tiene un lugar específico ni determinado: aparece tanto en cadencias intermedias como en finales, en las conclusiones de sección y en las de obra. Por eso pensamos que es un arcaísmo, resto poco comprendido de la influencia que Valdivia recibe de Rabassa, ya fuera directamente o a partir de sus obras.

En pocas ocasiones hace uso de audacias o juegos con la armonía; y cuando los realiza es siempre en los villancicos-cantata y en las “cantadas”. Podemos encontrar algún cambio de tonalidad de manera brusca, sin modulación preparada, y algunos momentos de indeterminación tonal por intercambio modal de acordes menores en modo mayor y viceversa.

⁶⁵⁹ CLIMENT (1983) pág. 217.

También es digno de reseñar el recurso a la modulación a través de una relación de mediante. Así una frase en tono menor concluye en la dominante, que a su vez es mediante de una nueva tonalidad mayor.

25

to - dos nos do - mi - nas.

O sa - cro Dios in - men -

4 3# 7 6 3# 7 5

Detailed description: The image shows a musical score for a villancico. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a minor key and features the lyrics 'to - dos nos do - mi - nas.' and 'O sa - cro Dios in - men -'. The piano accompaniment is in a minor key and features a complex rhythmic pattern. The score is numbered 25 at the top left. There are some markings below the piano part, including '4', '3#', '7', '6', '3#', '7', and '5'.

Villancico de Kalenda de Nabadad (1760): *Noche funesta y triste.*

En otra ocasión la modulación es más sorprendente, pues transforma la tónica de Sol mayor en sexta de Si mayor:

225

tan - di - cho - sa ins - tan - te tan fe - liz que al Se - ñor en - gran - de - ce que al

3# 4 3#

Villancico de Kalenda de Concepcion (1762): *La gracia y la envidia salen.*

En un caso especial la correspondencia de mediante no ocupa una simple modulación, sino que se extiende por toda una frase. En el villancico *Ha del brillante concabo* tenemos un aria en la tonalidad de La menor, y por tanto la sección B contrasta pasando a Do mayor. Al final de la sección B se comienza a volver a La menor, pero la frase final (señalada como “*fermata*”) se queda en el ámbito de Mi, sin llegar a modular. Tenemos así cinco compases de indeterminación entre *Mi-mediante* de Do mayor y *Mi-dominante* de la menor. El acorde final (Mi, naturalmente) prepara la vuelta “da capo” al La menor original.

Villancico de Kalenda (1763): *Ha del concabo.*

Finalmente indicar que las progresiones, tan empleadas en la estética barroca, no son significativas en Valdivia. Sólo son un recurso expresivo más, sin una consideración especialmente destacada. Aparecen sólo en los villancicos más extensos.

El ritmo armónico se ralentiza. Ya no tiene la abundante variedad de funciones del barroco, pero tampoco se entra de lleno en la sencillez clásica.⁶⁶⁰

---o0o---

Valdivia muestra la característica preferencia de la época por las tonalidades que implican un número reducido de alteraciones, especialmente con sostenidos. *Sol mayor* es con mucho la más empleada, a la que siguen Do mayor y, más reducidas en número,

⁶⁶⁰ “Pero la energía de la música a finales del siglo XVIII no se basa en la secuencia, sino en la articulación del fraseo periódico y la modulación. Así, el hecho de poner de relieve el ritmo armónico no sólo es innecesario, sino positivamente molesto”. ROSEN (1987) pág. 228.

Re mayor, *Si= mayor* y *sol menor*. Con más de dos alteraciones sólo hay cuatro obras: tres en *La mayor* y una única en *Mi mayor*. Llama la atención también el escaso número de villancicos en modo menor.

Do M	26	la m	2
Sol M	53	mi m	2
Re M	18		
La M	3		
Mi M	1		
Fa M	...	re m	...
Si=M	8	sol m	4
	14		17

Es importante señalar que todavía se presentan villancicos con la armadura que habitualmente se denomina “dórica”, es decir, con una alteración de menos. Son todos los que están en re y sol menor, y tres en Si= mayor. Es un arcaísmo proveniente de la costumbre antigua de escribir los tonos menores como si fueran trasposiciones del modo gregoriano *dórico* (*protus* auténtico); fingiendo una armonía modal, por lo que el sexto grado se altera accidentalmente con un bemol que no va a formar parte de la armadura.

No hallamos relación entre las tonalidades y las festividades u ocasiones de los villancicos. Las tonalidades se reparten por todos los ámbitos festivos sin un patrón aparente. Tampoco se ha encontrado una relación entre el empleo de una u otra tonalidad con las fechas que aparecen en las portadillas. No creo que se pueda hablar de evolución alguna en estos sentidos.

V.3.5.3 Melodía y articulación

La melodía es muy cantable: fluida, diatónica, y con pocos saltos. En estos aspectos los villancicos de Valdivia están ya dentro de la estética galante. Reina la melodía, por encima incluso del texto, y cualquier recurso está a su servicio. Tal es así

que en ocasiones se nota el texto “forzado” a adaptarse, y hasta mal, a la primacía melódica.

Encontramos largos parlamentos solísticos dentro de los villancicos más simples, y en los villancicos-cantata aparecen recitativos y arias. Pero aún en éstos se presenta el peso barroco, introduciendo acompañamientos contrapuntísticos que oscurecen la simplicidad melódica. Son pocos los casos tan simples y “clásicos” como el siguiente:

207
dor, la nu - be la llu - via que a ña - de que cua - ja al

212
cen - tro que ba - ja le a ña - de es - plen - dor

217
le a ña - de es - plen - dor le a ña - de es - plen - dor

222
le a ña - de es - plen - dor.

Villanc° de Klendª de Navidad a 4 (1765): *Ha de Nembroth*.

Las secciones polifónicas no han abandonado el contrapunto, que se reducen a entradas imitativas de las voces y poco más, lejos de toda complicación. Sólo en algunos villancicos-cantata más solemnes se intenta algo poco más complejo.

Las melodías se realizan en frases breves articuladas por silencios, que favorecen la respiración de los cantantes, con cadencias perfectas y semicadencias. Pocas veces una cadencia interrumpida por un silencio, creando una semicadencia que se resuelve inmediatamente después del silencio.

gra - cia a - le - gre can - tó, cual A - ve de
gra - cia a - le - gre can - tó, cual A - ve de
gra - cia a - le - gre can - tó, cual A - ve de
gra - cia a - le - gre can - tó, cual A - ve de
IV V V I

Villancico a 4 con bajón al Nacimiento de N.S. Jesu Christo (1776): La Aurora María.

También señalar el gusto por las secuencias, la repetición de frases cortas subiéndolas o bajándolas, normalmente tres veces. Se emplean sobre todo en forma de series descendentes por segunda y por terceras, y en pocas ocasiones ascendentes.

Las partes instrumentales son más ricas en indicaciones de articulación, llegando a algunas tan completas como la siguiente:

Villancico de Kalenda de Navidad (1765): *Ha de Nembroth*.

Hay que hacer notar la gran influencia popular de las melodías de muchos villancicos de los más alegres y distendidos. Melodía popular que también se manifiesta en la articulación de frases breves, muchas veces dobles con finales abierto y cerrado.

V.3.5.4 Ritmo y compases

El ritmo es sencillo, inserto siempre en los compases que se emplean. Dentro de los compases ternarios, y especialmente los de subdivisión ternaria, se hallan frecuentemente figuraciones con puntillo, tanto con negras como con corcheas. La mayor parte de estas figuraciones y compases muestran una clara influencia de la melodía popular.

No hay ningún caso de hemiolias u otro tipo de figuraciones rítmicas que superen a un compás. Los tresillos no son raros. Muchas veces las parejas de tresillos de semicorcheas aparecen escritos como seisillos.

Hay ocasiones en que los tresillos entran en conflicto con otras medidas. Como un ejemplo tomemos el villancico “*Decidme, montes, prados*”, en que el acompañamiento de violines de 1762 presenta un diseño de semicorchea más dos fusas, mientras que el acompañamiento de órgano, añadido en 1773 para sustituir a los violines, muestra un tresillo de semicorcheas. Incluso en éste mismo acompañamiento vemos en los dos primeros compases ambos esquemas rítmicos (cosa que no se volverá a repetir en pasajes paralelos).

The image shows a musical score for the villancico "Decidme, montes, prados". It consists of two systems of staves. The first system is labeled "violines (1762)" and contains two staves of music. The second system is labeled "órgano (1773)" and contains two staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The violin part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the organ part features a simpler pattern of eighth notes and rests.

Cantada con violines al Nacimiento (1762): *Decidme, montes, prados*.

Al aparecer cada instrumento en partichelas, podría suponerse un error de copia. Pero creemos que es más una situación de indiferencia. La tradición barroca del ritmo

desigual, entendido como ornamentación rítmica de una melodía, hace que se den duraciones diferentes a figuras iguales. Estas alteraciones de ritmo podían ser escritas por los compositores, aunque en la mayoría de los casos se dejaba al arbitrio del ejecutante que conocía las particularidades y convenciones de su época. Así, al copiar un nuevo acompañamiento, parece que es igual una figuración que otra: a cierta velocidad el resultado sonoro sería prácticamente el mismo. Consideramos que es otro ejemplo de residuo barroco que arrastra el estilo de Valdivia.

Casos similares hay en otros villancicos-cantata, en que si en una parte aparece un diseño de tresillos, al repetirse el diseño en otro lugar se escribe como “corchea+semicorcheas”, y viceversa.

c. 178 c. 187 c. 200

ba - ja le_a ba - ja le a- ba - ja la

6 6 4

Villanc° de Klendª de Navidad a 4 (1765): *Ha de Nembroth*.

Aparte de los tresillos, la única distorsión del ritmo son las síncopas, que tampoco son frecuentes. Aparecen especialmente en los villancicos más elaborados y en los villancicos-cantatas.

Villancico a 4 con bajon de Navidad (1778): *Ay de mi que pesar.*

También en algunos pocos de los villancicos-cantata más elaborados hay que destacar el empleo de notas breves y de gran fuerza rítmica en partes fuertes del compás. En muchos casos vemos que en verdad son notas de adorno escritas con figuración real.

Villancico de Kalenda de Nabidad a 5 con V^s
 (1760): *Noche funesta y triste.*

Respecto esto mismo, encontramos situaciones iguales a las que hemos descrito sobre los tresillos: en algunos momento aparecen usadas simultáneamente notas de adorno y notas reales en el mismo compás en voces diferentes.

Villancico de Kalenda de navidad a 5 von V^{ss}
 ,(1761): *Resonad esphas.*

---o0o---

Ya se ha comentado que Valdivia emplea toda clase de compases “modernos”. El uso del compás ternario de proporción (C3/2), ya anticuado, se limita a dos villancicos.⁶⁶¹ En la primera obra ocupa toda la primera parte del estribillo, sin que hayamos podido encontrar una razón para su empleo. En la segunda de las obras citadas introduce una breve sección de recogimiento, con indicación “despacio”, en el centro del estribillo.

Se nota una preferencia por los compases de subdivisión binaria sobre los de subdivisión ternaria, en una proporción de cinco a uno. La mayor parte de las introducciones van en C; los estribillos se decantan por 3/4 y menos en C; las coplas van casi igual entre 3/4 y C, siendo las respuestas (cuando no repiten una parte del estribillo) todas en 3/4.

	2/4	3/4	C	3/8	6/8
Introducciones	5	14	49	2	
Estribillos (simples)	10	41	28	6	5
Tonadas	1	8			22
Coplas	3	40	36	1	3
Respuestas		12			1
Arias	2	2	8		

El compás binario Φ , o “alla breve” sólo aparece en una ocasión, en la segunda parte de un estribillo, tras una primera parte en compasillo.

Hay que destacar que las tonadas, su gran mayoría, emplean el compás de 6/8, característico de la influencia popular de muchas melodías, y que manifiesta el ambiente pastoral en que se vive la celebración navideña. El compás de 3/4 también mantiene el

⁶⁶¹ Son los villancicos *Yo no se como y por donde* (1766), n° Cat. 518, y *O que tormenta de Luzes* (1775), n° Cat. 454.

mismo ritmo ternario característico de la música popular. La tonada que está en 2/4 se explica por el mismo texto del villancico, que nos señala que es una marcha militar.⁶⁶² También en los villancicos con tonadas, hay que indicar que los *unisonus* van en el mismo compás que la tonada, o en todo caso en el de la segunda parte de la tonada.

Los estribillos reseñados en la tabla son los “simples”, es decir, con el mismo compás en toda su extensión. Hay otros villancicos en que los estribillos se dividen en dos o tres partes, cada una con diferente medida de compás. Siguen las mismas preferencias por los compases de 3/4 y C. La siguiente tabla nos muestra las diversas combinaciones encontradas en los estribillos.

	<u>Casos</u>	(un solo caso)
C - 3/4	12	C - 12/8
C - 2/4	5	C - 3/8
C - 3/4 - C	8	3/4 - C
3/4 - C - 3/4	2	3/4 - C - 6/8
3/4 - 6/8	2	3/4 - 3/8
2/4 - 3/4	2	3/2 - C
		2/4 - 3/8
		2/4 - 3/4 - 2/4

Compases empleados en estribillos

Otras secciones no tienen esta multiplicidad de compases. Los casos existentes se reflejan en la tabla siguiente. Las introducciones mantienen un solo compás en toda su extensión.

⁶⁶² Villancico a 4 voces de Navidad, *Pamperdido vuelve* (1765). N° de Catálogo 460.

Coplas	3/4 - 6/8 6/8 - C 2/4 - 3/4
Tonadas	3/4 - 6/8 (3 casos) 6/8 - 2/4
Arias (villancicos-cantata)	3/4 - 2/4 (2 casos) 2/4 - 3/4 C - 3/4 (2 casos)
Finales	C - 3/4 - C

Compases empleados en otras secciones de villancicos

V.3.5.5 Recursos expresivos

Reseñamos aquí una serie de recursos expresivos empleados en la ilustración musical del texto (*expressio verborum*), a través de giros melódicos y rítmicos, que forman parte del repertorio común, desde el barroco hasta el clasicismo.

Encontramos los más interesantes en los villancicos más desarrollados: los de kalenda y especialmente en los villancicos-cantata. Los largos estribillos de textos muy patéticos, y las arias son buenas ocasiones para el lucimiento de toda clase de imágenes sonoras.

Algunos, como desmayos, gemidos y suspiros, son conocidos en su recurso a los silencios, cromatismos y disonancias:

apagando
con tris tes des - ma - yos des - ma - yos,

Villancico de Kalenda ... a la Concepcion (1776): *En las celestes campañas.*

ge - mir,

Ej Villancico de Kalenda ... a la Concepcion (1762): *La Gracia y la Envidia salen*

O el hecho de inspirar, acompañado de un contrapunto de violines:

al ins - pi - rar al ins - pi - rar al ins - pi - rar al ins - pi - rar,

Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con V^{ss}. (1761): *Resonad esferas.*

El temblor se acompaña muy gráficamente de trinos:

A musical score for a villancico. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has lyrics: "la tiem - blen latiem - blen" on the first two measures and "latiem - blen" on the third. The piano accompaniment features a tremolo (tr) and a trill (tr) over the notes. The bass line has fingerings 5 and 5 indicated below it.

Villancico a 4 voces ... para N Sra. de las Nieves (1764): *Al placido estruendo.*

Otros trinos acompañan al trinar de las aves en la misma obra:

A musical score for a villancico. It consists of a single staff with lyrics: "y tri - nan - do". The melody features a trill (tr) over the first note and trills (tr) over the notes "nan" and "do".

y también a los laureles victoriosos:

A musical score for a villancico. It consists of a single staff with lyrics: "te co - ro - nas de lau - re - les". The melody features a trill (tr) over the notes "re" and "les".

Villancico de Kalenda a la Concepcion de N Sra (1776): *En las celestes campañas .*

Un curioso diseño para ilustrar el nombre de Adán:

A musical score for a cantata. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has lyrics: "del de-lin-cuen - te A - dán" on the first two measures and "al de-lin-cuen-te A - dán." on the last two. The piano accompaniment features a trill (tr) over the notes "A" and "dán".

Cantada de Nabadad (1760): *Pastores despertad, que nueva.*

Para crear la tensión sobre toda la longitud del texto “*cuándo cesará el llanto, la pena y la fatiga*”, se va construyendo un acorde se séptima por seis compases, acumulando los sonidos del acorde poco a poco:

43

cuándo ce - sa - rá el llan - to la pe - na y la fa - ti - ga fa - ti - ga. Por
cuándo ce - sa - rá el llan - to y la fa - ti - ga fa - ti - ga.
cuándo ce - sa - rá
cuándo ce - sa - rá

4 3#

Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con violines (1760): *Noche funesta y triste*.

Por último un recurso proveniente de la interpretación musical popular. La estructura de imitación responsorial, en que un solista expone el tema y es repetido por todo el coro, es muy común en muchos folclores y en estratos musicales primitivos. Es la “llamada-respuesta”, el *linnig-out*, o el canto responsorial. En Olivares encontramos unos pocos ejemplos en que el coro repite el final de lo que acaba de cantar el solista. Naturalmente es una repetición armonizada, y en el ejemplo vemos que el solo del tiple 1º es repetido en el tenor:

(Tiple 1º)

El vi - lla - no se_a - ca - bó, aun - que su ta - ñi - do

no, el vi-lla - no se_a - ca - bó aun - que su ta - ñi - do - no. To - ma
el vi-lla - no se_a - ca - bó aun - que su ta - ñi - do no.
el vi-lla - no se_a - ca - bó aun - que su ta - ñi - do no.
el vi-lla - no se_a - ca - bó aun - que su ta - ñi - do no.
el vi-lla - no se_a - ca - bó aun - que su ta - ñi - do no.

Villancico a 5 voces al Nacim^{to} (1762): *Un pastor que es danzarin.*

C V.3.6 *Otros villancicos en el archivo de Olivares.*

En el archivo de Olivares se conservan otros 104 villancicos de 18 autores, y 11 más anónimos. La gran mayoría lleva el nombre de Pedro Rabassa, teniendo los demás autores un número muy pequeño. Además hay 19 “cantadas” (dos de ellas profanas) que consisten en un recitativo seguido de un aria, aunque en algunas el título indica sólo “aria”; y seis arias sueltas (también dos de ellas profanas). En total 140 obras en romance.

	Villancicos	Cantadas	Arias
Fr Joseph de ALCALÁ	3		
BARRERO	1		
Juan BUENO	4		
Bernardo CAMACHO	2		
Pedro de CASTRO BARRIENTOS	2		
DIAZ		3	
Pedro FURIÓ		3	
Cristóbal GRANADOS		1	
Alonso GUTIÉRREZ MALLÉN	2		
Nicolo JOMELLI		1*	
Blas MANZANO	1		
Juan MAYORGA	2	1	
Francisco MORENO y SOTO	1	1	
Antonio MOY	1		
José MUÑOZ MONSERRAT	1		
NEBRA		1	
Fr. Joseph de PLASENCIA	1		
Pedro RABASSA	64		
Miguel RAVAZA		1*	
REYNA	1		
José REZÁBAL		1	
Antonio RIPA	3		
Juan Manuel RODRÍGUEZ	8		
Juan ROLDÁN	4	3	3
Giuseph SELLITTO			1*
Francisco SOLER	2	3	
Jaime de la TE y SAGAU	1 (impreso)		
Joseph de la TORRE			1*
anónimos	11		1 (frag.)

Los asteriscos (*) indican obras de texto profano

De todas estas obras hay que señalar que en muchas se reconoce la mano de Valdivia. Sólo de entre los villancicos de Rabassa hay 27 que llevan letra de Valdivia, y de éstos 14 tienen también su rúbrica bajo el nombre de Rabassa; del resto hay más o menos claros 13.

También 14 villancicos tienen otras muestras de haber sido usados por Valdivia: llevan otras fechas, instrumentos o voces añadidas claramente con escritura de Valdivia. Así en algunos se lee “*Olivares*”, “*y sirvió en Oliv^s 1762*”, “*copiado y duplicado*”.

De todas estas obras hay que señalar que 43 llevan fechas anteriores al magisterio de Valdivia; otras 68 tienen data contemporánea, y 27 no tienen fecha.

C V.3.7 *La prohibición de los villancicos y Olivares.*

Desde el primer momento la invención del Arzobispo Talavera tuvo oposición y opositores. En la misma crónica de su vida que nos informa del invento de los villancicos se reflejan las primeras murmuraciones en contra:

“En aquesto también (...) fue este señor murmurado, que viendo el enemigo cuánto desta manera era nuestro Señor servido e por consiguiente él desamparado, movió a algunos que dixesen que [no] era bien mudar la universal costumbre de la Iglesia, y que era cosa nueva decirse en la iglesia cosa en lengua castellana; y murmuraban dello fasta decir que era cosa supersticiosa; pero viendo este varón eminente cuánto de lo dicho nuestro Señor era servido y cuánto el pueblo animado y consolado, tenía estos ladridos por picaduras de moscas y por saetas echadas por manos

de niños”.⁶⁶³

Vemos que en un primer momento no llegaron a conseguir mucho, pues la expansión del fenómeno “villancico” fue imparable.

V.3.7.1 Historia y antecedentes

La primera reacción importante es temprana y proviene del mismo Felipe II, en el Real Decreto de 11 de Junio de 1596: “*Mando que en mi real capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna en romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia*”.⁶⁶⁴ Parece ser que tal decreto no llegó a cumplirse en la Real Capilla, según las noticias que nos proporciona Jaime Moll.⁶⁶⁵ Aunque sí en El Escorial: en el archivo escurialense no aparecen villancicos hasta el último tercio del S. XVII; y las noticias anteriores de su uso indican que cuando hay alguno se realiza en situaciones extralitúrgicas.⁶⁶⁶

Durante el siglo XVII encontramos las críticas de Pietro Cerone y fray Martín de la Vera, que atacan ambas la falta de decoro en las letras, que no llevan precisamente a la devoción. Dice Cerone en su obra *El Melopeo y el Maestro*:

“pues no solamente no nos combida a emocion, mas nos destrae della: particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes (...) ¿que efecto puede hazer semejante musica sino forçar los oyentes (aun no quieran) a reyrse y a burlarse? ¿Y hazer de la Yglesia de

⁶⁶³ Breve Suma de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera; citado en LÓPEZ-CALO (1963) pág. 254.

⁶⁶⁴ Citado por Samuel RUBIO (1979) pág. 53.

⁶⁶⁵ Moll (1970) pág. 82.

⁶⁶⁶ RUBIO (1979) pág. 55.

Dios un auditorio de comedias; y de la casa de oracion, sala de recreacion?”.⁶⁶⁷

Por su parte fray Martín de la Vera los justifica en parte, pues ya son cosa extendida, aunque siempre dentro de ciertos límites:

“del día de Navidad y del Corpus Christi no hablo, porque como Dios en este día se humanó tanto, parece se pueda tomar un poquito más de licencia para el consuelo humano, pero siempre debe hacerse con mucha modestia”.⁶⁶⁸

Aunque critica también lo inadecuado del uso que se hace en el templo de ciertas músicas:

“incorporan melodías y ritmos que antes parecían reservadas al bullicio callejero de candil y a los bailes”.⁶⁶⁹

En el siglo XVIII aumenta la resistencia contra los villancicos. Resistencia que en España se manifiesta por parte de una Ilustración religiosa católica que buscaba una simplificación de las formas en pro de una mayor comprensión para los fieles, que despertara en ellos una mayor y más sólida edificación espiritual. La reacción se basa en dos principios: la poca dignidad y religiosidad de textos y música, y la excesiva duración que causa en oficios y misas la intercalación de tantos y tan extensos villancicos.

En este contexto aparecen figuras como Nassarre, Feijoo o Sayas, que coinciden en criticar la degradación del gusto a que habían llegado los villancicos, con textos que tras rozar la vulgaridad llegaban a lo chabacano y a lo irreverente. Con músicas profanas bailables como tonadillas, seguidillas y tiranas que triunfaban en los teatros, junto a las

⁶⁶⁷ Citado por CAPDEPÓN (1994) pág. 40.

⁶⁶⁸ *Instrucción de Eclesiásticos*, Madrid 1630. Citado por RUBIO (1979) pág. 54.

⁶⁶⁹ Según Subirá; citado por PALACIOS (1995) pág.86.

óperas italianas. Llegando a situaciones de verdadero escándalo en los maitines de Navidad. Destacaremos algunas expresiones de estos teóricos.

Nassarre en su *Escuela de música* dice:

“sean las canciones y sonidos graves, piadosos y distintos, esto es: claros y acomodados a la Casa de Dios, Divinas alabanzas y utilidad de los fieles”. Y en otro lugar: *“si esto confiesa un agustino penitente (S. Agustín) del todo extrañado de profanas músicas y empleado solo en el devotísimo canto de los Psalmos, ¿qué dirán los que en sus oídos sólo resuenan impuros teatrales y provocativos modos a vanos deleites?”*.⁶⁷⁰

Por su parte, Feijoo en el *Teatro Crítico Universal*, en el discurso XIV, titulado *Música de los Templos* indica:

“de los males en que puede caer la Música Eclesiástica, menos inconveniente es que sea escándalo de las orejas que el que sea incentivo de los vicios”.⁶⁷¹

Y en la misma obra, el último párrafo termina:

“Pero aún no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es, que ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco. Con gran discreción por cierto: porque las cosas de Dios son cosas de entremés. ¿Qué concepto darán de el inefable Misterio de la Encarnación mil disparates puestos en las bocas de Gil, y Pascual? Déjolo aquí, porque me impaciento de considerarlo. Y a quien no le disonare tan indigno abuso

⁶⁷⁰ Citados por CAPDEPÓN (1994) pág. 41.

⁶⁷¹ Volumen I, Discurso XIV, párrafo 20. Editado en “Proyecto Filosofía en Español”
<<http://www.filosofia.org/fejoo.htm>>

por sí mismo, no podré yo convencerle con argumento alguno”.⁶⁷²

Y más ejemplos que podríamos poner, pues Feijoo se despacha bien y a gusto en este Discurso contra todo uso y abuso de efectos profanos en la música religiosa.

En su *Música canónica, motética y sagrada...*, Francisco de Sayas es rotundo:

“Que en la casa del Señor no se ha de buscar tal deleite humano, sino la oración devota; no el regocijo externo, sino el espiritual e interior; no la risa ni el deleite exterior, sino la pureza y devoción de espíritu; no los pensamientos vanos y peligrosos, sino el gozo y la alegría espiritual, pues este es el fin de las Armonías Sagradas, y para lo que como ciencia infundió Dios de la del Cielo”.⁶⁷³

Expresiones similares aparecen en las actas capitulares de muchas catedrales y colegiales españolas durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Son abundantes las llamadas al orden que se hacen a los maestros de capilla ante los desórdenes y escándalos que se producían en los oficios al cantarse los villancicos.

Todo esto lleva a extremar las precauciones: se controlan las letras por parte de los Cabildos, que delegan en alguno de sus miembros de mayor categoría la censura previa al uso de los textos. Un sólo ejemplo como ilustración, de la catedral de Brugges, en 1768:

“El señor magistral hizo presente que, (...), habían reconocido las letras que tenía dispuestas el maestro de capilla para los villancicos de la noche de Navidad próxima; y que, habiendo hallado en ellas varias expresiones, o que tenían sentido poco católico, o que era necesario violentarlas el natural para hacerlas tolerables, y otras muchas poco graves, vulgares y pueriles, les había parecido que no era correspondiente ala gravedad de

⁶⁷² Volumen I, Discurso XIV, párrafo 52.

⁶⁷³ Citado por CAPDEPÓN (1994) pág. 42.

V.S. ni a lo sagrado del coro y de los oficios divinos el permitir que dichas letras se cantasen”.⁶⁷⁴

Las precauciones no van a acabar con los villancicos, sino sólo a poner un poco de control y orden. Se supone, porque el mismo López-Calo se pregunta qué criterios seguirían los censores de las letras, pues siguen apareciendo “*tantas cosas sorprendentes en las letras, e incluso en la música, que (uno) no sabe a qué atenerse*”.

El otro aspecto que recibe las críticas de la época es el la gran duración de los villancicos. Y el problema es que no eran uno o dos, sino, como hemos visto, ocho y nueve en unos maitines de Navidad. Y así las duraciones de los oficios eran exorbitadas. Diversas catedrales buscan diversas soluciones. Casi todas pasan por reducir la duración de los propios villancicos, o en disminuir su número. En una rápida mirada encontramos que en Zamora en 1784 se decide reducirlos a tres, uno por cada Nocturno.⁶⁷⁵ En 1791 en Calahorra sólo indican “*seis villancicos, si hay tiempo para ello, o, de lo contrario, menos*”, y al año siguiente determinan que sólo tres. Y en Burgos en 1786 se dejan para el final de los Oficios: “*y el tiempo que sobra hasta las 12 se haga de los villancicos que quepan*”.⁶⁷⁶

Los casos que hay publicados nos muestran diferentes procesos y soluciones, que alargan la vida de los villancicos hasta ya el siglo XIX, aunque en muchas ocasiones sólo sobrevivieron en procesiones y actos extralitúrgicos.

Finalmente se llega a la anulación de los villancicos de una manera general. Tenemos noticias de su desaparición de la Capilla Real en 1774, aunque data de 1765 la orden de Carlos III que prohíbe villancicos y autos sacramentales. De entre las catedrales hemos encontrado las prohibiciones en Zaragoza en 1775, Pamplona en 1777, Sevilla en 1780, Calahorra en 1793, Málaga en 1798, y hacia 1800 (no se tiene la fecha segura)

⁶⁷⁴ Citado por LÓPEZ-CALO (1987) pág. 13.

⁶⁷⁵ LÓPEZ-CALO (1987) pág. 15.

⁶⁷⁶ ALÉN (1990) págs. 13 y 16.

Burgos y Santo Domingo de la Calzada.⁶⁷⁷ La intervención en todo ello de Francisco Javier García Fajer, “el Españolito”, maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza, es muy importante. Su papel en la desaparición de los villancicos en favor de los responsorios latinos se manifestó durante los últimos años del siglo, en que se dirigió a varias catedrales españolas ofreciendo sus propias composiciones para que sustituyeran a los villancicos. Así encontramos los casos de Santiago, Málaga, Granada y Pamplona en que el final de los villancicos estuvo directamente ligada a la intervención del Españolito.⁶⁷⁸

---o0o---

El antecedente inmediato que provocará la desaparición de los villancicos en Olivares es la prohibición que se lleva a cabo en la Catedral Hispalense en 1780, con discusiones previas desde 1777.

En este año se reúne el Cabildo hispalense para dar una comisión a la Diputación de Ceremonias para que trate “*acerca de que obras ... deveran ser los Maestros de Musica obligados a componer cada año*”, dando también orden de ver si convendría quitar los villancicos y sustituirlos por los responsorios correspondientes.⁶⁷⁹

En noviembre la Delegación de Ceremonias da cuenta de su labor:

“que en quanto al segundo punto con la misma conformidad era de sentir la misma Diputacion que convendria mucho para el servicio de Dios, quitar enteramente el uso de los villancicos , como hoi se componian y cantaban”.⁶⁸⁰

La razón principal que se aduce es

⁶⁷⁷ En general para todo este asunto véase Pilar ALÉN (1990), LÓPEZ-CALO (1987), y CAPDEPÓN (1994)

⁶⁷⁸ CAPDEPÓN: (1994) págs. 44-45.

⁶⁷⁹ A.C.S. Actas Capitulares, Libro 140, fol. 198v.11 de Julio de 1777.

⁶⁸⁰ A.C.S. Actas Capitulares, Libro 140, fols. 366v-369v. 24 de noviembre de 1777.

“que algunos se cantaban en estilo burlesco, ridiculo, y en Musica compuesta para teatros profanos; ageno todo de la gravedad, Devocion y Respecto, con que se devian tratar, y celebrar los Officios Divinos”,

respaldando la decisión en el Concilio de Trento, la opinión de *“theologos y canonistas”* y en una consulta que se hizo por parte del mismo Cabildo Hispalense a la Sagrada Congregación de Ritos de Roma en 1695 sobre el mismo asunto; pero sobre todo

“lo que mas fuerza havia hecho a la Diputación para inclinar a este dictamen, era haver oido exclamar a dicho Maestro de Capilla con las mas vivas expresiones de dolor, y sentimiento, la repugnancia, y remordimientos de Conciencia que padecia, quando componia la Musica de los referidos Villancico”.

Tal maestro de capilla no es otro que Antonio Ripa. Además, y no es cosa baladí, quitar los villancicos tendría un par de consecuencias muy útiles: ahorrar dinero en el papel gastado para escribir la música, y ahorrar el maestro de Capilla el tiempo de componerlos. Como conclusión,

“Y el Cab^{do} oido el Dictamen, y relacion de dicha Diputacion, y conferenciado largamente acerca de el, acuerdo, que para dar resolucion sobre los tres particulares, que se comprehende, se traiga lo escrito sobre Villancicos, sobre Misereres, y todo escrito concerniente a Musica con llamamiento”.

Dicho llamamiento se va a ir posponiendo hasta tres años más tarde, cuando se lee en el Capítulo Hispalense una carta del Arzobispo Cardenal Patriarca Hispalense desde Madrid, acompañando un libro con los responsorios de maitines de Navidad, adjunto con bastantes partichelas de dichas obras, compuestos por Francisco Corselli, Maestro de la Capilla Real. En la carta expresa el Prelado su interés y aprecio por el cambio que de

villancicos a responsorios se había realizado en la Capilla Real desde 1774. Y añade

“que no intentaba su Emâ introducir practica tan loable en esta S^{ta} Yglesia, por q^e sabia mui bien lo q^e eran comunidades, y quanto pueden en ellas la antiguedad de una practica”,

dejando claro entre líneas su interés. El Cabildo, reconociendo que el asunto estaba pendiente de resolución, insiste a la Diputación de Ceremonias para que presente un informe.

Al mes siguiente llega el dictamen definitivo.⁶⁸¹ Se reafirman *“en el mismo parecer que entonces havia expuesto a el Cabildo”*, y finalmente

“despues de una dilatada conferencia sobre los puntos, que abrazan dichas dos relaciones (la actual y la de 1777), y los dictamenes q^e comprehenden de la Diputacion de Ceremonias; acordo el Cab^{do} de conformidad, que de aqui en adelante se dejasen de cantar Villancicos, que era costumbre en lengua vulgar en los Maitines solemnes, y en las demas funciones en que los avia, y que en su lugar se subroguen los responsorios de los mismos Maitines, puestos en musica y con los mismos instrum^{tos} musico de violines, y demas con que se cantaban dichos Villancicos”.

Con lo cual desaparecen definitivamente los villancicos de la catedral hispalense.

V.3.7.2 La prohibición en Olivares

En Olivares el proceso fue muy simple y de corta duración. No hay nada en las

⁶⁸¹ A.C.S. Actas Capitulares, Libro143, fols. 241r-244v. 2 de Octubre de 1780.

Actas Capitulares, ninguna discusión previa sobre el asunto que lo prepare. Tampoco nunca antes se había presentado la obligación de pasar las letras de los villancicos por una censura previa. La transición es rápida, y no hay ninguna discusión posterior. El 28 de octubre de 1780, dentro de un Cabildo ordinario

“hizo prest^e el Sr Valdivia que en la St^a Igl^a de Sevilla se havia prohibido cantar todo romance en las festividades de Natividad, y demas de año, lo que manifestaba al Cav^{do} para con su acuerdo disponer lo que debiera cantarse en lugar del romance: a que se determino que el prest^e Secretario separase aviso al R^{mo} Señor Abad, para que citase a Cav^{do} extraor^{do} para resolver sobre dho particular”.⁶⁸²

Recordemos que, según los Estatutos, el ceremonial de Olivares debía ajustarse en todo al empleado en la Catedral de Sevilla.⁶⁸³ Sin embargo no hay tal cabildo extraordinario en las actas. Es probable que no se celebrara, pero el resultado es claro: desde este mismo año ya no hay villancicos en Navidad.

V.3.7.3 Villancicos después de la prohibición.

Pero sí se siguen cantando villancicos, y Valdivia los sigue componiendo.⁶⁸⁴ Quedarán reducidos a las fiesta de la Virgen María: con fecha posterior a 1780 se conservan seis villancicos, dos llevan la indicación “*a N^{ra} S^{ra} de las Nieves*” y otros cuatro se dedican “*a N^{ra} S^{ra}*”. Esta fiesta me inclino a pensar que fuera también la Virgen de las Nieves, como patrona de la Villa y la Colegial. Pero no quita que pudieran ser también para otras festividades de importancia de la Virgen María.

⁶⁸² A.C. 1780-1789; fol. 19r.

⁶⁸³ Véase el apartado II.4.2

⁶⁸⁴ En contra de lo que afirma la Dra. Cárdenas (1981) pág. 100.

Dos de estos seis villancicos son copias o adaptaciones de obras de Rabassa. Además hay otros cuatro villancicos antiguos que se repiten en estos años, incluso en varias ocasiones cada uno. También se aprovechan villancicos y “cantadas” de otros autores: Bueno, Castro, Rabassa, Ripa y Soler. Y estos villancicos suelen ser también repeticiones de otras ocasiones anteriores a la prohibición. En varias partituras encontramos las citadas listas de números que indican los años en que se cantaron y repitieron estos villancicos. Encontramos aquí obras para las fiestas de la Inmaculada Concepción, Virgen de las Nieves, uno a la Ascensión, y los comunes “*a N^{ra} S^{ra}*” que creemos que se interpretarían también en la fiesta de la Patrona de la Colegial y la Villa.

Curiosamente los villancicos más repetidos no son los de Valdivia.

Autor	Fiesta	Título	Interpretaciones
VALDIVIA	Nieves	Sagrados paraninfos	1780
VALDIVIA	Ntra. Sra.	A la flor mas bella *(1778)	1780, 1794, 1804
RIPA	N. Sra.	Ynmenso Dios	1780
RABASSA	Ascensión	Príncipes del Cielo	1780
ROLDÁN	Concepción	Ya que de la postrada	1780
RABASSA	N. Sra.	Si aquel que pudo *(1779)	1781, 1792, 1802
VALDIVIA/RABASSA	Ntra. Sra.	Jardineros del mundo *(1777)	1781, 1792, 1802, 1804, 1806
VALDIVIA/RABASSA	Ntra. Sra.	Que sonora armonia	1782
RABASSA	Concepción	Mortales que ansiosos *(1766)	1782
RABASSA	Concepción	Risueñas las fuentes	1783
SOLER	Concepción	Sola mi sol haveis sido *(1774)	1785, 1786, 1800
VALDIVIA	Ntra. Sra.	Espiritus alados	1786, 1808
RABASSA	N. Sra.	A la Reyna de los orbes *(1772)	1791, 1794, 1799, 1804, 1806, 1809
BUENO	N. Sra.	La perla preciosa	1792, 1793, 1794, 1800, 1802, 1809
BUENO	Concepción	De las obras admirables	1793, 1805, 1806
RABASSA	Concepción	Pues raya la Aurora *(1764)	1794, 1799, 1803, 1807, 1809
VALDIVIA	Ntra. Sra.	Que dulce divino	1795, 1796, 1797, 1807
BUENO	Concepción	Moradores de Sion	1795, 1796, 1797
VALDIVIA	Ntra. Sra.	Que hermosa y peregrina	1796
SOLER	Concepción	Pues ya vencedora *(1763)	1797, 1798

ANÓNIMO	Nieves	Hermosa María	1798
VALDIVIA/RABASSA	Nieves	Vivientes que los orbes havitais	1799
CASTRO	N. Sra.	A la que es nuestro gozo	1802, 1803, 1804, 1809
CASTRO	N. Sra.	Del sol y la aurora	803, 1804, 1805

Villancicos en Olivares tras la prohibición.

Los villancicos se habían desterrado de la Colegial, y en este exilio todavía podían tener un lugar en la iglesia, pero fuera de las celebraciones litúrgicas. Tan afuera que creemos que los villancicos de esta época posterior a la prohibición se corresponden con los que había que interpretar durante las procesiones del día de la Virgen de las Nieves, y no dentro de la Misa. Al ser la procesión un acto paralitúrgico no estaría perjudicado por la prohibición.

Esta suposición recibe el apoyo de un suceso que acaeció en 1784. José Montilla, recién admitido como capellán contralto, pide licencia al cabildo “*para cantar en la Missa de la fiesta de la titular, un Aria en romance*”,⁶⁸⁵ cosa que se le concede sin problemas. Pero dos días después encontramos que “*dixo el S^r Baldivia no gustar el R^{mo} S^r Abad se cante nada en romanse, y no hubo reparo*”,⁶⁸⁶ con lo que no se pudo cantar tal aria. La razón de la negativa del Abad está tanto en el hecho de cantarse en romance como en que era para cantarse dentro del acto litúrgico de la Misa.

Pero si no hay inconveniente en copiar, ensayar e interpretar villancicos fuera de la liturgia, o fuera del templo después de la prohibición, ¿por qué no los compone Valdivia, en lugar de tomarlos ajenos? No hay datos directos que nos aclaren esto. La lista de ausencias de Valdivia tampoco nos dice nada. En todo caso, atendiendo a los cargos que ostentó Valdivia en la Colegial podemos ver algo: después de la prohibición fue elegido en diecinueve ocasiones como Mayordomo Comunal. No es mucho y plantea tantos problemas como pareciera resolver. ¿Al ser Mayordomo tenía menos tiempo para la música, o al tener menos obligaciones musicales fue elegido Mayordomo? No creemos que sea el camino. Las obligaciones musicales no estaban tan mermadas, pues los

⁶⁸⁵ A.C. 1780-1789; fol.124v. Cabildo extraordinario de 29 de Julio de 1784.

⁶⁸⁶ A.C. 1780-1789; fol.125r. Cabildo de 31 de Julio de 1784.

villancicos serían sustituidos por responsorios en la Navidad y por motetes en otras fiestas. Realmente no encontramos explicación.

C V.3.8 *¿Villancicos representados?*

*El carácter teatral de los villancicos se denuncia una y otra vez. Como obedeciendo a unos moldes que se aprovecharan para diversos menesteres, están ahí haciéndonos pensar en las representaciones dentro de los templos.*⁶⁸⁷

Ciertamente aparecen en los villancicos recursos que son empleados en todo el arte teatral de la época, muy especialmente en las tonadillas: petición de silencio o de atención, presentación de la entrada de nuevos personajes, diálogos muy movidos. En este mismo sentido nos indica también Antonio Gallego que a veces se representarían los villancicos, *dada la facilidad “escénica” que proporcionaban sus personajes.*⁶⁸⁸ De todas formas el hecho de que tengan un gran sentido dramático no implica su puesta en escena obligada.

Aunque sí haya villancicos en que sí hay esta seguridad, ya sea por su teatralidad, o por que así se indique específicamente en ellos. Como el “*Villancico Representado y Cantado con chirimías entre ángeles y pastores*” de Diego Durón,⁶⁸⁹ en el que además del título tiene acotaciones escénicas en el interior.

Hay textos en los villancicos de Valdivia que se podrían tomar con este carácter dramático, representable. El hecho de presentar diálogos entre el solista (coro primero)

⁶⁸⁷ ALVAR (1989) pág. 20

⁶⁸⁸ GALLEGO (1988) pág. 66.

⁶⁸⁹ SIEMENS HERNÁNDEZ (1987) pág.551 y ss.

y las diferentes voces del “coro segundo” es común a muchos villancicos. Pero en este primer ejemplo la expresión del coro nos anuncia la entrada del personaje solista (aquí un médico incompetente) de modo bien ‘visual’:

*“Veis ahí por donde asoma
el galeno de los garres
sobre una ripia calzado
de recípes y de guantes.”*⁶⁹⁰

Otro caso similar: un bonetero presenta un *sainetico* para llamar la atención de los pastores y vender sus bonetes. La primera frase del coro y el diálogo consecuente nos muestra el carácter escénico que podría tener la obra:

Coro: *Vamos llegando
compren y lleven
los boneticos que tiene.*
Tiple. *Yo soy un médico.*
Solista: *Malo.*
Alto: *Y yo un astrólogo.*
Solista: *Miente.*
Tenor: *Pues yo soy músico.*
Solista: *Bueno.*
Bajo: *Y yo poeta.*
Solista: *Perenne.*⁶⁹¹

En este otro el estribillo se muestra con un carácter escénico muy destacado:
sigamos...

⁶⁹⁰ Villancico a 5 voces de Navidad: *Pues hay mula en el portal* (1761). N° 472 del Catálogo.

⁶⁹¹ Villancico a 5 voces de navidad: *Un bonetero esta noche* (1772). N° 494 del Catálogo.

Solista: *Ay de mí qué pesar.*

Coro: *Quién gime con tal pena
quién interrumpe el sosiego de esta soledad.*

Solista: *Ay de mí, qué pesar.*

Coro: *Oíd, escuchad que un lamento
en la esfera del aire conmueve a pesar.*

Solista: *Ay de mí, qué pesar,
que un Niño Divino
en mortal disfraz
solo por que viva yo
muriendo de amor está.*

Coro: *La dulce voz sigamos
pues en cánticos dulces
repitiendo va:*

Todos. *Ay de mí, qué pesar...*⁶⁹²

Y un ejemplo más de diálogo muy teatral:

Coro: *Vaya zagalas de gusto y donaire
vaya muchachas de gusto y de fiesta.*

Solista: *Eso me agrada, eso me alegra.*

Coro: *Suene el pandero y la castañetilla.*

Solista: *Voto a San que bailan las piernas.*

Coro: *Fuera simplote, quita molienda,
calla zamarro.*

Solista: *Pues callen ellas.
pues que a fe que si empiezo a dar voces*

⁶⁹² Villancico a 4 con bajón de Navidad: *Ay de mí qué pesar* (1778). N° 390 del Catálogo.

ya verán como atrono la iglesia.

Coro: *No cantes, calla, que a nuestra cuenta
queda el que halla tonada nueva.*

Solista: *Pues a qué aguardan que no comienzan.*

Coro: *Vaya zagalas de gusto y donaire
vaya muchachas de gusto y de fiesta,
suene el pandero y la castañetilla
vaya el juguete que al Niño divierta.*⁶⁹³

No son los únicos, pero valgan a modo de ejemplo. Otros más han salido anteriormente ilustrando personajes y situaciones.

Sin embargo en Olivares casi se puede afirmar que los villancicos no se representaban. No hay indicación alguna en la documentación que nos lleve a suponer que se hiciera. Muy al contrario, queda bien claro que los villancicos, como toda la polifonía, se interpretaba en la tribuna, encima del Coro. Y allí ni hay espacio ni es lugar en que pueda lucirse una representación. Si en alguna ocasión especial se llegó a representar un villancico en otro lugar del templo no ha quedado constancia de ello.

Por todo esto creemos que no había representaciones en Olivares. Que los textos citados sólo emplean recursos retóricos, para llamar y mantener la atención del público, y que no quieren significar una verdadera representación. Por otra parte algunos de estos textos tienen correspondencias con ‘pliegos sueltos’ de otras catedrales; tal vez en otros lugares sí tuvieran la oportunidad de ser escenificados. Y los que no tienen correspondencias tampoco nos dan seguridad que fueran escritos especialmente para Olivares. Ya se ha comentado más arriba que no nos consta la autoría de ninguno de los textos, y sí las más que abundantes correspondencias de muchos de ellos.

⁶⁹³ Villancico a 4 de Navidad: *De qué sirve en esta Noche* (1776). N° 408 del Catálogo.

V.4 OBRAS EN LATÍN

Las obras sobre textos en latín deberían ser abundantes, pues son las que cubren musicalmente la liturgia de la Iglesia. Los villancicos en realidad son la excepción que se incrustó dentro de las ceremonias de Maitines, pues tanto su texto como su carácter son extralitúrgicos.

Se suponía que el Maestro de capilla debía abastecer a la Iglesia de toda la música que necesitase, siempre música nueva y original. Pero esta tradición de estrenar nuevas obras en cada ocasión se centraba especialmente en los villancicos. Sobre la música litúrgica en latín no pesaba esto con tanta intensidad.

La situación de la música y la liturgia había ido cambiando con el tiempo. Las preferencias sobre la musicalización de la liturgia se fueron desplazando del Propio (lo que es para una ocasión concreta) hacia el Ordinario (lo que es para todas las ocasiones).⁶⁹⁴ Ya en el inicio de la polifonía, allá por el siglo XIII, el Propio, tanto el del Tiempo como el de los Santos, quedaba para el canto llano (interpretado por el Coro) con pequeñas parcelas para la polifonía (Capilla de música), que se ocupa especialmente del Ordinario de las Misas. Un maestro de capilla tenía cumplidas sus obligaciones con un juego más o menos completo de piezas para usar a lo largo del año: motetes, salmos, secuencias, responsorios, lamentaciones, unas pocas misas... Y no eran tantas estas piezas, pues al usarse muchas de ellas sólo una vez al año podían repetirse sin problemas.

⁶⁹⁴ Véase sobre liturgia el apartado II.4

Un ejemplo de todo esto lo tenemos en los misereres: en la Catedral de Sevilla había que componer uno nuevo cada dos años, y en Olivares cada tres.

Por tanto vemos que con estas obras se permitía un mayor aprovechamiento, frente al carácter teóricamente efímero de los villancicos. Así hemos visto al hablar del Archivo musical de Olivares⁶⁹⁵ que se suponía era éste más una reserva para cuando el maestro de capilla no pudiera ocuparse de su trabajo que un auténtico archivo. Aún así el maestro de capilla podía echar mano al archivo y al repertorio de obras “clásicas” de los grandes maestros. En Olivares podemos comprobarlo con la persistencia de algunos libros “de coro” o “de facistol”, con obras de Francisco Guerrero, Bernardo Jalón, Felipe Rogier, y José de Torres.⁶⁹⁶

---o0o---

Las obligaciones señaladas en los Estatutos de la Colegial son parcas y generales; se limitan a indicar que debe haber “canto de órgano”, obviamente en latín, y abastecido por el Maestro de Capilla:

*“La Música de Canto de Organo habrá en esta Iglesia todos los Domingos y Fiestas de guardar, y dias de nuestra Señora, y Sábados a su Misa y Salve, dias de Sermon a la Misa, Completas y Misereres de Quaresma, y los demas que al Abad y Cabildo les pareciere, excusándola mucho en dias que no fueren Fiestas de guardar o muy solemnes”.*⁶⁹⁷

El resto de los días feriados y festividades no tan solemnes se emplearía el Canto Llano.

Ya hemos visto en el capítulo III que los señores capitulares de la Colegial,

⁶⁹⁵ Ver sección I.4.1

⁶⁹⁶ Sobre estos libros, véase el apartado III.1.3

⁶⁹⁷ *Estatutos...* Título VI, Estatuto XXXIV (pág. 53)

haciendo uso de la libertad que les otorgan los Estatutos, codificaron las obligaciones del Maestro de Capilla en el llamado *Libro Blanco*. En él se nos especifica con mayor detalle las ocasiones para la música, que se estudian en el siguiente apartado.

En Olivares las obras litúrgicas en latín que se conservan firmadas por Valdivia son 73, un tercio del total de su catálogo. De otros autores se guardan 92 obras, y otras 50 más anónimas.

C V.4.1 *Utilización*

El *Libro Blanco* nos indica primeramente las composiciones necesarias para una serie de festividades concretas, a continuación la Semana santa, y finalmente para otras fiestas en general. Resumiendo podemos ver que las necesidades musicales para el culto en Olivares eran las siguientes:⁶⁹⁸

- C Misas “con música” o “de papeles” para el Domingo de Ramos, día de Difuntos y las fiestas de 1ª clase.
- C Misas “de facistol” para los domingos de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima, y los de Cuaresma; y para los viernes de cuaresma, “días de letanías y días de sermón”.
- C Motetes obligados para la Concepción, Corpus y Virgen de las Nieves, y para las misas de 1ª clase. Todos estos motetes están destinados a interpretarse “*despues de alzar a Dios*”, es decir, tras la Consagración en el momento de la Elevación.

⁶⁹⁸ Véase el literal del *Libro Blanco* en el Apéndice documental 7.

- C Secuencias, “*para todas festividades, que las tubieren*”. Lo cual, en ésta época pos-tridentina, significa que son las cinco conocidas: *Lauda Sion* (Corpus Christi), *Stabat Mater* (Siete dolores de la Virgen), *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostés), *Victimae paschali laudes* (Domingo de Resurrección) y *Dies irae* (misas de difuntos, hoy día desaparecida de la liturgia).
- C Semana Santa: Miserere nuevo “*de terzero a terzero año*”. Otro “miserere ligero” para los viernes de cuaresma que también debía servir para el Viernes Santo. Lamentaciones: la primera “de capilla”, y las otras dos “a solo o dúo”. Los “versos” de las Pasiones con música, es decir: las partes de “turba” de la narración que se cantan polifónicas, pues el resto es una recitación salmódica.
- C Liturgia de las Horas: Completas “de música” los viernes de Cuaresma. El día de la Ascensión los salmos 1º y 3º de las Nonas deben ser “de papeles”.
- C *Magnificat* “de papeles” para las segundas vísperas de fiestas de 1ª clase.

Como se ve, la única indicación de “novedad” en la composición está en el Miserere. Llama la atención también que sólo se citen los salmos en un par de ocasiones. Las expresiones “de papeles” y “de facistol” indican ambas música polifónica, pero con la diferencia de la manera de presentar la obra (en papeles sueltos o en libro de grandes dimensiones) y en el lugar en que se interpretaba: desde la tribuna la música “de papeles” y desde el centro del Coro la “de facistol”.⁶⁹⁹

Frente a tales necesidades lo que queda hoy en el archivo no responde exactamente a ello:

⁶⁹⁹ Véanse más detalles en el apartado III.1.3

- C Misas: No hay misas firmadas por Valdivia; todas las que quedan en el archivo son de otros autores o anónimas, tanto en papeles como en libros de facistol. Sin embargo varias de ellas están copiadas de mano de Valdivia o con adiciones suyas, y otras tienen un estado de desgaste que muestran que fueron empleadas en la Colegial. Lo mismo podemos decir de otras muchas obras en latín de varios autores que tienen claras muestras de haber sido empleadas por Valdivia.⁷⁰⁰
- C Motetes. Los apuntaremos según las festividades a que se dedican. De la fiestas del Señor quedan cuatro: para Resurrección, Ascensión, Pentecostés y “Dulcissimo nombre de Jesus”. Las fiestas de la Virgen reparten 16 motetes entre: Dulce Nombre, Purificación, Anunciación, Concepción (4), Rosario, y “Nuestra Señora” en general (8). Estos últimos suponemos que son para la fiesta de la Virgen de las Nieves. Las fiestas de Santos tienen un motete respectivamente para San Juan, San Lorenzo, San Miguel Arcángel, San Pedro, Todos los Santos y para el Común de Confesores.
- C Secuencias. Sólo quedan dos: la de Resurrección y la de Pentecostés, y ambas incompletas.
- C Semana Santa: quedan cuatro lamentaciones, ocho misereres completos (más otro fragmentario y dos números sueltos) y tres motetes de “tinieblas” o de “Dolores”.
- C Liturgia de las Horas: catorce salmos.
- C Magnificat: sólo dos, uno de ellos a ocho voces y el otro basado en una obra de Rabassa.

⁷⁰⁰ Véase también el apartado V.6.4

Además hay que añadir que se conservan ocho responsorios de Navidad, que no aparecen citados en el *Libro Blanco* porque en el momento su redacción, en 1766, se utilizaban los villancicos en esta función.

Bastantes obras tienen fechas en las traseras de las portadillas, indicando otras ocasiones en que fueron interpretadas. Curiosamente todas a partir de 1789. Desde este año en adelante sólo hay siete obras nuevas: dos motetes, dos salmos, un responsorio y un verso suelto de miserere. Las obras que se repiten son los motetes (8), los responsorios (8) y misereres (2).

Esto hay que unirlo a lo que ya encontramos con los villancicos. A partir de 1780 la producción de Valdivia disminuye notablemente, y se recurre con mucha frecuencia a la repetición de obras propias y al empleo de obras ajenas.

C V.4.2 Géneros y formas

Toda la producción sacra en latín de Valdivia que se conserva, 73 obras, se agrupa en siete de los géneros habituales: cánticos (magnificat), lamentaciones, misereres, motetes, responsorios, salmos y secuencias. Notamos la falta de cantatas en latín (pues las cantatas en castellano son los villancicos), himnos, misas y pasiones.

Responsorios	8
Motetes	30
Salmos	14
Misereres:	
completos	7
fragmentos	6
Lamentaciones	4
Magnificat	2
Secuencias	2
<hr/>	
Total	73

Géneros de las obras en latín.

V.4.2.1 Responsorios

Son obras de aparición tardía, puesto que los villancicos suplantaban su lugar en los maitines. No aparecen en Olivares hasta después de la prohibición de los villancicos en 1780. Tienen una forma característica, impuesta por el texto litúrgico, que se mantiene desde la edad media en el Canto Gregoriano, y se puede representar como:

A: Cuerpo del responso

B: *Estrillo*

C: Versículo

B: repetición del *estribillo* (no escrita; sólo se indica con expresiones como “*sigue a las señales*” o “*sigue a los párrafos*”).

De Valdivia conservamos ocho responsorios de navidad, aunque no forman la serie completa. De éstos la mitad añaden la doxología “*Gloria Patri*” al final, con lo que había que repetir una vez más el *estribillo*: A-B-C-B-Gloria-B. Estos responsorios son los terceros de cada Nocturno, y por ello al ser el último terminan la serie con la doxología menor. Un responso en particular expande más el esquema formal, al llevar el cuerpo dividido en dos secciones: la primera a solo y la segunda a 5 voces; tras el “*Gloria*” repite también la segunda sección antes del *estribillo*: A-A’-B-C-B-Gloria-A’-B.

En todos estos responsorios el versículo y la primera parte del Gloria patri son solísticos.

Algunos responsorios llevan indicaciones de movimiento, y completando entre unos y otros podemos deducir los dos siguientes esquemas, que por otra parte se pueden considerar equivalentes:

A	B	C
Andante -	Allegro -	Despacio
Moderado-	Andante -	Despacio

Tempi empleados en las secciones de los responsorios.

Todos mantienen la misma tonalidad en toda la composición, modulando algunos a la dominante dentro de la sección AB, para volver al tono principal antes del versículo.

El cuerpo de todos los responsorios emplea el compás cuaternario C, manteniéndose en los *estribillos*, excepto en tres que usan 2/4, 3/4 y 6/8. Los versículos se reparten entre tres con el compás C, cuatro con 3/4 y uno 6/8.

Aunque son ocho los responsorios forman la serie completa. Faltan algunos y de otros hay dos obras. Pueden parecer pocos, pero al ser su interpretación anual se podrían repetir fácilmente con sólo tener un par de series. El hecho de que queden un par de algunos nos hace creer que Valdivia no compondría muchos más de dieciséis mínimos. Excepto uno, todos llevan otras fechas que indican sus repeticiones, lo que nos corrobora nuestra idea.

1781 - Responsorio 8º de Navidad a 4 con bajon: <i>Verbum caro factum est</i>
(1781) Responsorio 7º de Navidad a 5 con bajon: <i>Beata viscera</i>
1788 - Responsorio 4º de Navidad a 4 con bajon: <i>O magnum misterium</i>
(1789) Responsorio 3º a 5 de Navidad con bajon: <i>Quem vidistis pastores</i>
(1789) Responsorio 1º a 5 con bajon de Navidad: <i>Hodie nobis coelorum</i>
(1792) Responsorio segundo de Navidad a 5: <i>Hodie nobis de coelo</i>
1796 - Responsorio 4º a 5 de Navidad con bajon: <i>O magnum misterium</i>
1810 - Responsorio 7º a 6 voces de Navidad con bajon: <i>Beata viscera</i>

Responsorios de navidad de Valdivia

En la tabla anterior los años entre paréntesis indican obras sin fecha en la portada, por lo que colocamos la primera de las “repeticiones”. El responsorio de 1810 tiene mezclas de varias escrituras del mismo Valdivia, maduro y más anciano, y juegos de voces y acompañamientos alternativos, que nos hace suponer que es una obra de la década de los -80, arreglada luego para repetirse en 1810.

V.4.2.2 Motetes

Motete es un término que desde su aparición en el *Ars antiqua* hasta la actualidad ha ido mostrando una gran variabilidad terminológica, sin tener unas características únicas que sirvieran para definirlo. Incluso en una misma época ha tenido mucha variedad de formas y empleos: sacros y profanos; litúrgico y de concierto; tropos, con *cantus firmus* o sobre tema original; en latín o en lengua vernácula. En el XVIII conviven la lejana tradición del “motete coral” renacentista con el “motete concertado” barroco pleno de influencias operísticas.

El primero, el motete coral al “*stile antiquo*”, se compone según lo que entonces se entendía que era la tradición palestriniana: un ideal “a capella” que incluía instrumentos que doblan las voces y el necesario “basso seguente”. Frente a él, el estilo moderno surgido de la “*seconda prattica*” favorece un motete fragmentado en secciones aisladas incluyendo recitativos y arias y un importante papel instrumental, en el mismo camino que los oratorios y cantatas. En el final de siglo XVIII, con el desarrollo del “clasicismo”, se presenta un estilo deliberadamente arcaico, contrapuntístico y barroquizante, unido a las texturas de la orquesta sinfónica.

En Olivares Valdivia trabaja un estilo tardo-barroco, intentando conciliar dentro de las limitaciones ya conocidas las formas graves contrareformistas con los aires modernos operísticos. Encontramos así motetes simples, breves sin división en secciones, provenientes de antífonas, secuencias y textos bíblicos y piadosos; y también motetes más elaborados al modo de los villancicos, con secciones solísticas e instrumentos.

Sólo se conservan 29 motetes (sin contar uno más repetido) en estas dos “modalidades”. Los motetes marianos que proceden de antífonas y la mayor parte de los del Señor y los Santos, son breves y sin secciones diferenciadas ni repeticiones; catorce en total. Otros catorce motetes, la mayor parte de los marianos y el resto los demás, tienen la estructura formal de un responsorio con cuerpo doble:

A (a solo)- **A'** (coro)- **B** (*estribillo*: coro)- **C** (verso: a solo) [- repetición de **B**]

La sección A' suele comenzar con entradas sucesivas de las voces, continuando con alternancia entre “coros” o entre grupos de voces (SA contra TB, o similares). La sección B casi siempre es homofónica.

Hay tres casos en que se presentan variaciones sobre la estructura A-B-C: el primero se caracteriza por cantar el versículo en dos dúos sucesivos; el segundo canta el *estribillo* a dúo, el versículo a cinco voces, y la repetición no lo es literal, sino con

bastantes cambios; la última variación es por cantarse a solo y sin hacer repetición del *estribillo*, sino añadiendo una sección nueva.

Finalmente queda un caso especial: el motete a solo *Beata Viscera*,⁷⁰¹ que emplea el texto de un responsorio de navidad y que formalmente es una *cavatina*. Tiene dos secciones, la primera en Do mayor y la segunda en Sol mayor, modulando a Mi menor, en que concluye.

Con el término motete encontramos tres clases de obras según los textos: los motetes propiamente dichos, antífonas, y un fragmento del himno *Te Deum*.

⁷⁰¹ N° 308 del Catálogo.

SEMANA SANTA:

- “De Dolores”: *Christus factus* (antífona del Miserere)
O vos omnes
“Para tinieblas”: *Christus factus* (antífona del Miserere)

FIESTAS DEL SEÑOR:

- Resurrección: *Angelus autem* (antífona)
Ascensión: *Tempus est ut revertar*
Pentecostés: *Repleti sunt* (antífona)
“Dulce Nombre”: *Ecce concipies*

FIESTAS DE LA VIRGEN:

- Dulce Nombre: *A solis ortu* (antífona)
Anunciación: *Suscipe verbum*
Concepción: *Fiat mihi sanctuarium*
Filius meus parvulus est
Transite ad me omnes
Yn conceptione tua
Purificación: *Simeon justus* (antífona)
Rosario: *Sub tuum presidium* (antífona)
“Ntra. Señora” *Beata viscera*
Congratulamini
Felix nanque
Ornatam monilibus
Sub tuum presidium (antífona)
Tota pulchra (antífona)

FIESTAS DE SANTOS:

- S. Juan: *Precursor Domini*
S. Lorenzo: *Beatus Laurentius* (antífona)
S. Miguel: *Princeps gloriosissime* (antífona)
S. Pedro: *Tu es pastor ovium* (antífona)
Común de confesores: *Amavit eum* (antífona)
Todos los Santos: *Te gloriosus* (frag. del *Te Deum*)

Motetes de Valdivia, según las festividades en que se emplean.

Hay mayor variedad en el uso de los compases en los motetes respecto a los responsorios. De los motetes “sin secciones” todos emplean el compás C, excepto dos con 2/4. Un caso especial es el motete *Repleti sunt omnes*, que termina con un aleluya en compás ternario de proporción (C3/2) y notación blanca.

Los compases empleados por los motetes “responsoriales” se resumen en la siguiente tabla:

Secciones			
A	B	C	
C	C	C	= 4
C	C	3/4	= 5
2/4	2/4	2/4	= 3
C	3/4	2/4	= 2

Compases empleados en los motetes

Siete motetes tienen en la trasera de las portadillas series de números que nos indican fechas de repetición.

V.4.2.3 Salmos

Son la base de la Liturgia de la Horas, el Oficio Coral obligatorio para todos los beneficiados de una catedral o colegial. Sin embargo tradicionalmente sólo se ponen en polifonía algunos salmos, especialmente de vísperas y alguno concreto en fiestas u horas de situación solemne. Frente a las obligaciones registradas en el Libro Blanco,⁷⁰² se conservan pocos salmos en número, aunque coinciden con los que podemos hallar en otros archivos musicales.

Los salmos conservados de Valdivia son doce, señalando que dos de ellos son versiones con diferente formación de una misma obra, y que no contamos con que dos están repetidos (con lo que tendríamos catorce): *Beatus vir* (2), *Credidi* (3), *Deus in nomine tuo* (2), *Dixit Dominus* (2), *Laetatus sum* (1), *Lauda Ierusalem* (1), *Laudate*

⁷⁰² Véase la sección III.2.2, y aquí arriba la sección V.4.1

Dominum (1) y *Mirabilia* (1).

Son obras de mediana y pequeña extensión, dependiendo de la longitud del texto bíblico. Se articulan según los versículos. Cada versículo es una frase, claramente separada por cadencias de la siguiente; hay pocos encabalgamientos entre frases sucesivas.

La mayor parte de cada salmo es a cuatro o cinco voces, mezclando texturas homofónicas, diálogo o antifonía entre una voz solista (*coro 1º*) y el coro (*coro 2º*) y entradas imitativas; en los salmos más grandes pueden aparecer algunos versículos solísticos y en dúo.

Hay que destacar un salmo que establece una división de voces inusual: SS/ATB.⁷⁰³ Los tipos del primer coro se reparten los papeles solísticos y un dúo, alternando con el extraño coro a tres voces.

Los cuatro salmos más largos se dividen en tres secciones, la primera y la última en compás C, y la central en 3/4. Un salmo más tiene cuatro secciones: C-3/4-C-2/4. Todos culminan con un *Gloria patri* final, en el mismo compás que la última sección, excepto en un salmo breve, que cambia el compás C por un 3/4.

V.4.2.4 Misereres

El *miserere* también es un salmo, el número 51 de la numeración actual del salterio, 50 de la vulgata. Su posición privilegiada cerrando los maitines del triduo de Semana Santa le dio especial relevancia popular, lo que hizo que los maestros de capilla

⁷⁰³ Psalmos 1º de 9ª a 5 voces 2º tono: *Mirabilia* (1799) Números 339 y 340 del Catálogo, pues hay dos copias iguales.

se esmeraran en una composición muy esperada por el público.

Son las piezas de mayor envergadura entre las obras de Valdivia por su extensión y duración. Quedan completos siete de los quince que debió escribir en su vida activa en Olivares. Además se conserva uno fragmentario (el acompañamiento completo y tres versos) y dos versos sueltos.

Como es habitual cada verso del salmo se trata independientemente, encontrando números para solos y para dúos, y en los números corales alternan las secciones homofónicas, las entradas sucesivas imitativas y los pasajes de alternancia solo/coro.

1761	SATB + 2 violines
1764	SSATB + bajón
1771	SSAT + 2 violines + bajón
(1774)	SSATB + 2 bajones (+ 2 violines)
1777	SSAT + 2 violines + (bajón)
1780	SATB + bajón (+2 violines)
s/f	SATB
s/f	(a 4 voces) sólo cifrado

Disposición vocal-instrumental de los Misereres

Algunos misereres muestran señales de haber sido repetidos con posterioridad a su estreno. Voces añadidas (*sobrepuestos*) en el de 1771, o la fecha 1804 en la trasera del de 1780. Y el tener dos juegos de instrumentos acompañantes también nos indica una más que posible repetición. Hay que hacer notar que no se conserva ninguno con fecha posterior a 1780.

Entre los misereres merece destacarse uno a cuatro voces y sin fecha.⁷⁰⁴ Presenta la particularidad de su brevedad y de no tener ningún versículo solístico. Toda la obra es a cuatro voces, sin destacar ninguna en especial. Aunque no tiene fecha, pues le falta la portadilla, se puede datar en los primeros años de la década de 1760. Su caligrafía es limpia y cuidada, característica de los primeros años de Valdivia. Sin embargo el papel está muy gastado y sucio, muestra de que este miserere ha sido muy usado. Acaso sería el “*miserere ligero para los viernes de Cuaresma*” que precisa las “*Obligaciones del Sr Maestro de Capilla*”.⁷⁰⁵

Además se conservan cinco versos sueltos. De ellos tres son números solísticos que forman parte del miserere sin voces. Algunos misereres también tienen versículos solísticos sueltos extraídos de las partichelas de conjunto.

Todos los misereres están en la tonalidad de Do mayor, y con compás C; sólo algunos tienen algún número en otro compás (2/4 y 3/4).

V.4.2.5 Lamentaciones

Oraciones sacadas del libro homónimo, atribuido a Jeremías. Son los protagonistas de los maitines del Triduo sacro de Semana Santa; son las tres lecciones del primer nocturno de cada día, de ahí que también se les llamen “lecciones de tinieblas”. Desde el siglo XVI se habían convertido en otra ocasión para el lucimiento musical. Desde el siglo XVII se cominzan a escribir monódicas, de carácter virtuosístico. En el XVIII por una parte se añaden todos los recursos del *bell canto* unido a un contrapunto arcaizante, y por otra parte comienza su declive en el favor de público y compositores.

⁷⁰⁴ Número 348 del Catálogo

⁷⁰⁵ *Libro Blanco*, fol. 2r.

En Olivares se especifica en las *Obligaciones del Sr. Maestro de Capilla*⁷⁰⁶ que se debía cantar “*en las tinieblas de la tarde la primera Lamentacion de Capilla, y las otras dos solas o a duo*”. La expresión “de capilla” nos indica polifonía; no se conserva ninguna de éstas, si es que hubo alguna. De las cuatro que nos han llegado tres son solísticas, y una a dúo.

Jueves Santo:			
2 ^a - Vau:	<i>Et egressus est</i>	Alto solo + 2 violines	(1764)
3 ^a - Iod:	<i>Manum suam</i>	Tenor solo + 2 violines	(1759)
Viernes Santo:			
3 ^a - Aleph:	<i>Ego vir videns</i>	Dúo de tiples	(1770)
3 ^a - Aleph:	<i>Ego vir videns</i>	Tenor solo +bajón	(1778)

Lamentaciones de Valdivia

Cada versículo es independiente, y las letras hebreas intercaladas entre los versos tienen un tratamiento especialmente melismático, como es tradicional en este tipo de obras.

V.4.2.6 Magnificat

Es uno de los Cantos escriturísticos, que alcanzó especial relevancia por estar colocado cerrando la hora de Vísperas. Su situación en una hora muy popular y concurrida, y su contenido mariano hizo que los compositores se volcasen en estas obras. Su puesta en música es similar a la de salmos y miserere, al ser una obra larga y dividida en versículos, lo que permite el empleo de todas las técnicas conocidas, especialmente la inserción de números solísticos de *bell canto*.

⁷⁰⁶ *Libro blanco*, fol. 2v.

No son significativos entre la obra de Valdivia, pues sólo hay dos con su firma. Y uno de ellos declara que es una adaptación de una obra de Rabassa: “*Magnificat a 5 9º tono sobre la Magnifica a 9 de Dⁿ Pedro Rabassa*”.⁷⁰⁷

El otro es una obra especial, a ocho voces, cosa que es única entre la producción de Valdivia por su distribución en doble coro SSAT/SATB.⁷⁰⁸

V.4.2.7 Secuencias

Después de la reforma litúrgica del Concilio de Trento se eliminaron los centenares (o millares) de secuencias que poblaban las misas. Sólo se respetaron cinco, situadas en las festividades más importantes del Calendario litúrgico: *Lauda Sion*, para el Corpus Christi; *Stabat Mater*, para la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen; *Veni, Sancte Spiritus*, para Pentecostés; *Victimae paschali laudes*, para el Domingo de Resurrección; y *Dies irae*, para la misa de difuntos.

De las posibles sólo quedan dos y ambas incompletas:

- C *Victimes Paschali laudes*, SATB más cifrado, del año 1761; le faltan el tiple y el alto.

- C *Veni Sancte Spiritus*, SSATB más cifrado, del año 1772; le falta la voz de Alto.

Ambas obras están escritas con las características que hemos visto en los salmos: cada verso es una frase separada, pocas modulaciones y siempre pasajeras, y estilo

⁷⁰⁷ Número 338 del Catálogo.

⁷⁰⁸ *Magnificat a 8 voces de 8º tono*. N° 337 del Catálogo.

básicamente homofónico con pasajes de imitaciones sucesivas.

C V.4.3 *Tipologías*

Teniendo en cuenta la variedad de géneros que encontramos en la música religiosa en latín y el corto número de obras que hay en muchos de ellos, el estudio de las obras según las tipologías de agrupaciones vocales y de instrumentos acompañantes no nos da mucha noticias nuevas.

V.4.3.1 Según las voces

La mayor parte de las obras en latín de Valdivia son para coro a cuatro o cinco voces, y normalmente con una voz solista.

Las obras para voces solas o en dúo son pocas y se reducen a lo que se podía esperar. Es decir, obras que tradicionalmente se componían así. Como hemos visto, son tres lamentaciones a solo y una a dúo, dos versículos solísticos de miserere (suelos, separados del cuerpo de un miserere desconocido), y un motete a solo.

Entre las obras corales hay que diferenciar entre las que tienen un solo coro y las que señalan una división entre dos coros. Como ya hemos indicado al hablar de los villancicos, el hecho de separar dos coros no implica policoralidad. El primer coro, salvo en un caso que es un dúo, es siempre solístico. Las combinaciones de voces son las habituales. La única sorpresa nos la trae el salmo ya visto escrito para SS/ATB

SATB	18	S/SATB	20
SSAT	7	A/SATB	2
SSATB	6	T/SATB	3
A/SSAT	1	AA/SATB	1
	SS/ATB	1	

Disposición de voces en las obras latinas

Los arreglos en obras repetidas nos ofrece un caso curioso como el del motete *Transite ad me omnes*.⁷⁰⁹ En la tabla anterior lo hemos colocado como T/SATB, pero su formación inicial era SATB, siendo el tenor solista. Más adelante, como lo atestigua el tipo de letra más antigua, se le añadió un “*tenor 2º sobrepuesto*” que permite desplazar al tenor antiguo a su verdadera posición de solista y mantener un coro segundo a cuatro voces.

Finalmente repetir lo dicho sobre el caso especial en la obra de Valdivia: el Magnificat que compone “*a 8 voces*”. Es la única obra que podemos llamar policoral, con una disposición de voces de verdadero doble coro: SSAT/SATB. No vuelve a aparecer otra obra tal amplitud. Suponemos que al ser una obra temprana, fechada en 1760, no mediría con seguridad los recursos de que podía disponer; o acaso en esa ocasión concreta y única pudo disponer de suficientes elementos vocales (cosa que dudamos).

Sólo hay algo que llegue a ser parecido, el miserere de 1777. Figura como “*Miserere a 4 con violines*”,⁷¹⁰ y a las partichelas le acompaña de una partitura o borrador con un “*2º coro a 8*” tachado y la indicación “*no sirvió*”. Con lo que se estrenaría con la formación a cuatro voces.

⁷⁰⁹ Motete a 4 voces con bajón a la Concepción de N. Sra (1788). N° 366 del Catálogo.

⁷¹⁰ N° 344 del Catálogo.

V.4.3.2 Acompañamientos instrumentales

El **órgano** es el instrumento que siempre tenemos presente para realizar el acompañamiento (excepto, en teoría, en los días principales de Semana Santa). Sin embargo en las obras en latín nunca aparece el órgano con una función más destacada, como hemos visto con los villancicos en que tienen un papel protagonista en las obras que llevan “*clarines al organo*”. Incluso en los citados días de prohibición del órgano en el triduo sacro no hay indicación alguna que permita distinguir si el “acompañamiento” cifrado lo debe realizar el órgano u otro instrumento.⁷¹¹

Con sólo el **acompañamiento** cifrado tenemos 27 obras. Hay que señalar que el cifrado en estas obras en lengua latina es sensiblemente más abundante que en los villancicos, aunque siempre dentro de la parquedad general.

Los **violines** se presentan siempre por parejas. Los encontramos en sólo ocho obras: tres motetes, dos salmo, un miserere, un magnificat y una lamentación. Ya hemos conocido que la razón de tan corto número es el no haber músicos violinistas de plantilla en la Colegial. Por ello sólo se compone con violines cuando hay la posibilidad de contratarlos fuera de la villa.

El **bajón** es instrumento de presencia obligada en la plantilla de Olivares. Por ello no es extraño encontrarlo como acompañamiento en 24 obras: los ocho responsorios, once motetes, un miserere y cuatro versos sueltos de miserere.

Además hay que contar con otras once obras que llevan partichelas alternativas para bajón y para dos violines. Son obras que se crean con una formación, y algunos años más adelante se repiten con otros instrumentos. Unas veces Valdivia compone la obra originalmente con violines, y luego le añade un bajón, instrumento siempre a mano, “*para quando se canta sin violines*”, que son instrumentos eventuales. En otras obras se nota

⁷¹¹ Véase también la sección V.5.4

que el bajón fue primero, y los violines se añadieron en mejor ocasión, pues encontramos un añadido con la indicación “*entrada para quando se cante con violines*”. De algunas no se puede saber cuál fue primero y cuál el añadido.

Normalmente las partes de estos instrumentos son muy parecidas, adaptaciones unas de otras, salvando las diferencias entre número y timbre de los instrumentos. Son un salmo, cuatro motetes, dos lamentaciones, tres misereres y un verso suelto de miserere.

En un solo caso encontramos **dos bajones** entre las obras en latín, pero aparece en la portadilla como “*con dos bajones o dos violines*”. Es un miserere sin fecha, pero precisamente por incluir los dos bajones creemos que es el correspondiente a 1774,⁷¹² y suponemos que en alguno de los años siguientes se repetiría con los violines.

Finalmente hay dos obras que no traen ninguna clase de acompañamiento. Desgraciadamente falta la portadilla, por lo que no podemos saber si son *a capella* o simplemente han perdido el acompañamiento. Son dos antífonas para los maitines de Semana Santa: *Christus factus est* y *O vos omnes*.⁷¹³

C V.4.4 *Estilo y recursos*

La armonía en las obras religiosas en latín es en su mayoría tonal. Son pocas, muy pocas, sólo cinco, las que podemos identificar como modales. También hay unas cuantas que, siendo tonales, intentan aparentar un aspecto modal. Todas éstas suman 66, de ellas 36 en tonos mayores y 30 en tonos menores. Dentro del aspecto modal hay ocho obras.

⁷¹² Número 346 del Catálogo.

⁷¹³ Con los números de Catálogo 315 y 351 respectivamente.

Do mayor	19	la menor	8
Sol mayor	6	mi menor	1
Re mayor	5	si menor	1
Fa mayor	6	re menor	4
		sol menor	14
		do menor	3

Tonalidades en las obras en latín

Vemos que, a diferencia de los villancicos, hay un cierto equilibrio entre tonos mayores y menores. También cuando hablamos de los villancicos encontramos el amplio empleo de armaduras “dóricas”, es decir, con una alteración de menos. Aquí encontramos una situación similar: todas las obras en re mayor y re menor, y la mitad de sol menor llevan armaduras dóricas.

La armonía modal estaba ya más que anticuada en esta época. Sólo se cultivaba por los maestros de capilla más antiguos y en casos especiales, como son los salmos. El hecho de estar ligado al canto llano, ya sea por alternar los versículos, o simplemente porque a cada salmo le antecede y sucede una antífona de canto llano, crea la necesidad de adaptar la armonía (especialmente los finales) al tono de la antífona.

Por ello los salmos, junto con los dos magnificat, son las únicas obras de Valdivia que indican el tono gregoriano en el que se componen. Aunque luego en la realidad no sea exacto ni real. Los veremos según el orden de los tonos indicados en las portadillas:

Tono 1º- Salmo *Letatus sum* “1º tono trasportado”.⁷¹⁴ Podríamos esperar el fa sostenido, ya sea en la armadura o siempre accidentalmente. Sin embargo se ve pocas veces. la obra funciona más como La menor, apareciendo constantemente el séptimo

⁷¹⁴ Obra de 1775. Número 334 del Catálogo.

grado alterado (sensible).

Tono 2º- El salmo *Mirabilia*⁷¹⁵ está claramente en sol menor, con armadura dórica. El salmo *Deus in nomine tuo* está claramente en sol mayor, aunque el final del *gloripatri* modula y acaba en mi menor. Con ello podría corresponderse con lo que explica Antonio Rodríguez de Hita en su libro:⁷¹⁶ “*Los finales de los tonos son: ... el de segundo en Elami con un sostenido*”.

Tono 6º- Dos salmos, *Dixit Dominus*⁷¹⁷ y *Lauda Jerusalem*,⁷¹⁸ que están claramente y sin dudas ambos en fa mayor. Tonalidad de la que no le separa más que un si bemol; y desde el siglo XVI ya existía la costumbre de bemolizar esta nota para evitar la aparición de intervalos de cuarta tritono, cosa muy prohibida y que recibía el nombre de *diabolus in musica*.

Tono 7º- Salmo *Credidi*⁷¹⁹ que, aunque tenga el fa sostenido en la armadura, va oscilando alrededor de la menor y finaliza en la nota mi. Según el mismo Rodríguez de Hita de esto es lo que caracteriza al séptimo tono. Por lo que podemos afirmar que es uno de los pocos que responde claramente a su tono.

Tono 8º- Según Rodríguez de Hita, le corresponde “*en la cuerda que es Gsolreut*”, es decir, la escala diatónica de sol. A esto corresponde otro *Credidi*,⁷²⁰ que se inicia y marcha alrededor de do mayor y concluye en sol.

Dentro de este tono octavo hay tres salmos que, con un sostenido en la armadura, parecen sol mayor, pero terminan como un re mayor dórico. En realidad se pueden interpretar como un octavo tono trasportado una quinta alta. Son los salmos *Credidi* (es

⁷¹⁵ Psalmo a 5 voces. 1766. Número 339 del Catálogo.

⁷¹⁶ *Diapasón instructivo*, Madrid: 1757. Según MUNETA (1996) pág. 364.

⁷¹⁷ *Dixit Dominus* a 5 voces. 1781. Numero 325 del Catálogo.

⁷¹⁸ *Lauda jerusalem* a 5 voces. 1779. Número 335 del Catálogo.

⁷¹⁹ *Credidi* a 5 voces. 1777. Número 319 del Catálogo.

⁷²⁰ *Credidi* a 5 8º tono. 1785. Número 320 del Catálogo.

el anterior trasportado), *Deus in nomine tuo* y *Laudate Dominum*.⁷²¹

Dos salmos más no tienen indicación de tono eclesiástico en la portadilla. Son dos *Beatus vir*,⁷²² y ambos están claramente en re mayor. Aunque uno de ellos, al final del *gloripatri* modula para terminar en su relativo si menor.

El escrutinio de la armonía de las obras religiosas nos ha dado algunos aspectos diferentes a lo que encontrábamos en los villancicos entre las cadencias. Encontramos bastantes cadencias plagales (IV-I), tal vez para aumentar la apariencia modal de las obras que están en tonos menores “dóricos”. También hay muchas cadencias picardas, en los acordes finales de obras en modos menores, para dar un mayor aspecto conclusivo.

Aparte de este problema tonal / modal, el resto de los recursos expresivos es similar a los que hemos visto con los villancicos: secuencias, despliegues melódicos de las notas de los acordes principales, abundancia de tresillos y de ritmos con puntillo, terceras paralelas en los acompañamientos instrumentales, disonancias en notas de paso, figuras rítmicas breves en parte fuerte del compas...

Prácticamente es el mismo lenguaje en la obra religiosa y en la obra profana. Naturalmente, lo único que se puede echar en falta son las melodías alegres y pegadizas de muchos villancicos.

---o0o---

En la expresión musical del texto tampoco tenemos novedades. Al contrario, al no tener un texto claramente comprensible por el público profano, no se recurre mucho a la

⁷²¹ Números 321, 323 y 336 del Catálogo, respectivamente.

⁷²² Números 310 y 311 del Catálogo.

decoración de las palabras. La música rige por sí misma, buscando siempre los momentos solísticos para un mejor lucimiento belcantístico. Lo que no quita que se empleen recursos en momentos y palabras especiales.

Característicos son los largos melismas sobre las letras hebreas que dan inicio a cada verso de las lamentaciones.

Deus suele estar muy adornado, sobre todo en secciones a solo, llegando a situaciones tan extensas como la siguiente, del solo de tenor en el versículo del motete *Congratulamini*:⁷²³



Otros dos ejemplos de melismas, del versículo a solo para tiple del responsorio *O magnum misterium*:⁷²⁴



También son interesante los efectos de ecos en la lamentación tercera del Jueves Santo, sobre el texto del versículo “*In tenebrosis*”, y el recurso al giro sobre semitono para indicar el estado de temor.⁷²⁵

⁷²³ N° 317 del Catálogo.

⁷²⁴ N° 350 del Catálogo.

⁷²⁵ Lamentacion 3ª a duo que se canta el Jueves: Aleph (1770). N° 301 del Catálogo.

Despacio

Tiple 1°
 In te - ne - bro - sis col - lo - ca - vit

Tiple 2°
 In te - ne - bro - sis col - lo - ca -

Acompto.

Algo quedo *Algo más alto*

me qua - si mor - tu - os sem - pi - ter -
 - vit me qua - si mor - tu - os sem - pi - ter -

Eco

- nos qua - si mor - tu - os
 - nos qua - si mor - tu - os

Voz *Eco*

sem - pi - ter - nos, sem - pi - ter - nos.
 sem - pi - ter - nos, sem - pi - ter - nos.

C V.4.5 *Otras obras en latín en el archivo de Olivares*

De otros autores se guardan 92 obras, y 50 más anónimas. De todas ellas 66 están escritas claramente por la mano de Valdivia, y alguna llevan incluso su rúbrica junto al nombre del autor. De otras ocho tenemos dudas si son copiadas por Valdivia. Muchas tienen claras señales de haber sido usadas en Olivares, tanto por manchas y desgaste como por voces e instrumentos añadidos.

	Lamentación	Magnificat	Motetes	Salmos	Responsorio	Otros
Fr Joseph de ALCALÁ		1		3		
BLASCO	1					
Juan BUENO		1				
Pedro de CASTRO BARRIENTOS	1				8	
Salvador GARCÍA				1		
Antonio GONZALES						1 Pasión
Bartolomé MANZANO			1			
MANZANO	1					1 Secuencia
MARTÍNEZ			1			
Juan MAYORGA	1					
Fr. Melchor de MONTEMAYOR		1				
José MUÑOZ MONSERRAT	1		8	4		
PICÓN						1 Miserere
Fr. Joseph de PLASENCIA		1				
Pedro RABASSA	6	5		15		
Juan ROLDÁN	2		1			
Fco. de SANTIAGO			1			
Pedro SUÁREZ				3		
Fr. YSIDRO de SAN JOSÉ		1		1		
ZAPATA		1		1		
anónimos	2	8	7	11	3	r

* 1 Himno, 3 Misereres (fragmentarios) y 9 versículos sueltos de Miserere

No hemos incluido en la tabla anterior las misas porque estimamos que su situación es especial. Hemos comentado más arriba que no se conservan misas compuestas por Valdivia, a menos que alguna de las que figuran sin nombre fuese suya, cosa que dudamos. En cambio se conservan en el archivo 20 misas, todas ellas con muestras de su uso. Manchas y esquinas gastadas, voces e instrumentos añadidos por mano de Valdivia, y algunas apuntaciones indicativas como: “*me lo dieron para cantarlo dias de Todos los Santos año de 1790 tiple 2º coro a 5*”.⁷²⁶

Varias de ellas son copiadas de mano de Valdivia, marcadas con * en el cuadro siguiente:

BARZENAS, Pablo de	1791
CAPITÁN (Mateo Romero)	s/f y 1764
DIAZ, Xpval.	s/f (2 versiones)*
GARCIA, Salvador	s/f (*)
LAGOS Y MENDOZA, Luis	1757
MANZANO, Bartolomé	1769/1788
MOY	s/f
QUINCOYA	1728
RABASSA, Pedro	s/f, 1763 y 1764 (*)
ROGIER	“1598”
SOLER	s/f y 1788 (*)
VIDAL, Juan Domingo	s/f y 1790
Anónimas	s/f (4 misas)

Misas de varios autores en el Archivo de Olivares

Hay que señalar algunas peculiaridades: la misa de Rogier figura en un libro de facistol manuscrito por el propio Valdivia y dedicado a la Colegial. Contiene además obras anónimas, de Guerrero y de Bernardo Jalón o “Xalon”. Al final de esta misa figura la leyenda: “*Missa Inclita Stirps Iesse - Philipe Rogier - quatuor vocum. 1598*”. Está claro

⁷²⁶ Juan Domingo VIDAL: *Missa a 5 voces*. Número 522 del Catálogo.

que Valdivia debió copiarlo de algún original o de una copia que indicara la fecha. En el mismo libro hay otra misa, anónima y sin fecha, pero que también debe ser del siglo XVI. El libro completo tiene claras muestras de haber tenido mucho uso (esquinas y márgenes sucios y gastados), por lo que estas dos misas debieron oírse bastante en Olivares.

La misa de Bartolomé Manzano lleva varias indicaciones escritas: “*Se hizo para unos frailes q no sabian musica en Sebilla - se copio año de 1769 para Luzena*”; y en la portada: “*Cordova año de 1788*”. Con lo que no queda nada claro de dónde procede esta misa, ni si éste Manzano es el mismo que fue organista en la Colegial entre 1741 y 1746.⁷²⁷

A todo ello hay que añadir el libro de misas de José de Torres, impreso en 1703, con muestras de uso.

⁷²⁷ *Razon de los Yndividuos...* fol. 64v.

V.5 EMPLEO DE INSTRUMENTOS

Veremos cómo el uso de instrumentos en la Colegial es reducido en la época del magisterio de Valdivia. Aparecen pocos y se emplean sólo como acompañamiento para las voces del coro. No hay ninguna obra exclusivamente instrumental en el archivo musical de Olivares.

No podemos hablar con propiedad de una orquesta en Olivares. La capacidad económica de la Colegiata no permitía tener el numeroso conjunto de instrumentos que se pueden encontrar en otras catedrales más pudientes, muy cercano a la orquesta clásica. Tampoco estamos en la antigua situación de un grupo instrumental para acompañar doblando y glosando a las voces, lo que fueron los ministriles de los siglos XVI y XVII.

En Olivares encontramos una situación intermedia, en la que los pocos instrumentos que aparecen se emplean de una manera autónoma de las voces. En el mejor de los casos encontramos el denominado “trío barroco”,⁷²⁸ de dos violines y bajo (realizado por el órgano). También tenemos dúos de bajón y órgano, y el acompañamiento de órgano pleno.

⁷²⁸ Cf. José V. GONZÁLEZ VALLE: “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, en BOYD - CARRERAS (2000) pág. 79.

C V.5.1 *Instrumentos e instrumentistas*

En las actas capitulares de la Colegial los instrumentos que aparecen citados son el **órgano**, el **bajón**, y el **violín**. Y las personas que tañen estos instrumentos se citan como *organista*, *bajonista* y *violinista*, respectivamente. El antiguo término “ministril” está ya pasado de moda y no se emplea en los documentos de esta época. Si aparece esta palabra en los estatutos de la Colegial, pero la redacción original de los Estatutos data de 1623, aunque que la edición impresa que hemos manejado sea de 1799.⁷²⁹ Como término general se usa simplemente “instrumentos”, especialmente cuando se refieren a los violinistas; también “músico”, teniendo en cuenta que éste último también se emplea con los cantantes. De la identidad de los instrumentistas que trabajaron en la Colegial en el periodo estudiado ya dimos cuenta en la sección dedicada a la Capilla de Música.

Entre las obras de Valdivia encontramos que aproximadamente la mitad llevan algún instrumento, además del acompañamiento cifrado que está siempre presente. Los tres citados son los que aparecen con asiduidad; se estudiarán ampliamente cada uno de ellos a continuación, ordenados por su relevancia. La aparición de otros instrumentos es mínima: **Campanillas**, **fagot**, **oboe**, **trompa** y **violonchelo** hacen presencia en sólo ocho obras, y con reparos. Al final de cada sección reseñaremos la aparición de estos instrumentos en obras de otros autores guardadas en el archivo de Olivares.

C V.5.2 *Bajón*

Instrumento de lengüeta doble, con tubo cónico doblado en forma de “U”, en una sola pieza de madera. Se considera el antecesor del fagot.

Su empleo en las capillas musicales está documentado desde el siglo XVI,

⁷²⁹ Véase el Documento 1 del Apéndice I.

llegando a formar una familia de cinco instrumentos, de diferentes tamaños. El más habitual es el de tesitura de bajo, de ahí el nombre de “bajón”. Los otros tamaños menores (tiple, alto y tenor) reciben el nombre de “bajoncillos”. Su empleo más conocido es como instrumento que acompaña al Coro de canto llano, ayudando a mantener el tono de las voces; esto hace que se le haya llamado en alemán *chorist-fagott*.

Pero también con esta misma función es usado en la música polifónica, incluso en obras consideradas *a capella*, a cargo de la Capilla de música. Así es citado en 1739 en un documento de la Capilla Real, que habla del uso de los bajones “*para sostener el bajo del facistol en las misas de los días comunes*”.⁷³⁰ En esta función hace de instrumento melódico que dobla o también suplente la voz del bajo; también puede acompañar al continuo realizándolo melódicamente, como más adelante lo va a hacer el violón y el contrabajo. Por su sonido potente y duro aparece en pequeñas bandas de música procesional, junto a chirimías y sacabuches, o acompañando al coro también en procesiones (en las que no siempre puede actuar un órgano).

La evolución del bajón dio como resultado al fagot, instrumento que lo fue sustituyendo desde el siglo XVIII, al preferirse por su sonido más suave. Tal es así que Pedro Rabassa en su obra didáctica llama al fagot “bajón dulce”.⁷³¹ Sin embargo en España se mantuvo en uso ampliamente hasta el siglo XIX en la música religiosa, llegando incluso a los primeros años del siglo XX.⁷³² Bajón y fagot llegan a convivir en catedrales, colegiales e iglesias de categoría: el fagot para acompañar la Capilla (canto de órgano) y el bajón acompañando al Coro (canto llano).

Cabe una duda respecto al instrumento que en las obras recibe el nombre de “bajón”. ¿Se refiere todavía al bajón, o habría que entender que se trata del fagot barroco, o incluso ya clásico? En las Actas Capitulares de Olivares y en las obras del archivo

⁷³⁰ Citado por Cristina BORDAS: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en BOYD - CARRERAS (2000) pág. 209.

⁷³¹ *Guía para los que quisieran aprender la composición*. pág. 505.

⁷³² Beryl Kenyon de Pascual tiene estudiado el tema en dos artículos: el primero de 1984; el segundo es realmente una ampliación y puesta al día en 2000.

siempre se habla del bajón y del bajonista. Sólo hay dos excepciones: sendas obras, de Juan Roldán y un tal Blasco, copiadas por Valdivia, que llevan escrito el término “*fabol*”.⁷³³

En favor del bajón hay que señalar la larga perduración que tiene el antiguo instrumento en las iglesias españolas. A ello vamos unir un documento gráfico de época muy cercana a la que estudiamos. En el Museo de Bellas Artes de Sevilla se custodia una serie de lienzos de grandes dimensiones, obra de Domingo Martínez, que representan la “Máscara” o festejo que la Real Fábrica de Tabacos realizó para la exaltación a trono de Fernando VI en 1747.⁷³⁴ En dos lienzos podemos encontrar representaciones de un bajón: los cuadros titulados “*Carro de la Común Alegría*” y “*Carro del Víctor y del Parnaso*”. En el primero, dentro del cortejo, encontramos una representación bufa de una Capilla de música; entre los personajes, un bajonista con su instrumento⁷³⁵ (aunque bien pudiera ser que el instrumento fuera “de pega”). En el otro cuadro, en la carroza denominada del Parnaso, vemos otro músico tañendo un bajón, éste seguro que auténtico.⁷³⁶

Como ejemplo de la perduración del bajón podemos poner el tiempo en que se mantiene en uso este instrumento en la Catedral de Sevilla. La primera noticia sobre el fagot que aparece en la Actas Capitulares hispalenses es de 1766.⁷³⁷ Anterior a esta fecha es el Maestro Pedro Rabassa, del cual se conservan once obras en el Archivo Catedralicio en las que se cita el bajón, con la fecha más tardía en 1749. Posterior a dicha fecha es el Maestro Antonio Ripa, del que restan sólo cinco obras con bajón, y la única fechada es de 1786. Sin embargo también hay otras seis obras suyas con fagot. ¿son equivalentes, o es un uso separado de dos clases de instrumentos?

Aunque más lejanas, también hay noticias de la pervivencia del bajón en otras

⁷³³ Para más detalles, véase adelante el apartado dedicado al fagot.

⁷³⁴ Rosario Álvarez (1995) págs. 110-124.

⁷³⁵ Rosario Álvarez (1995) pág. 143, lámina 34.

⁷³⁶ Rosario Álvarez (1995) pág. 148, lámina 43.

⁷³⁷ Agradecemos esta noticia a Rosa Isusi, de su Tesis Doctoral: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América*.

catedrales. Algunos ejemplos. En Granada había dos plazas de bajonistas. Allí el maestro de capilla Vicente Palacios compone cuatro misereres en los que, entre violines, violas, oboes, flautas, trompas, violones y contrabajos, aparecen también bajones: en 1798 con un bajón obligado; dos bajones en 1804, 1807 e incluso en 1832. Sólo el Miserere de 1807 lleva la indicación “fagot o bajón”.⁷³⁸ Dos hay también en la Catedral de Jaén, de 1791.⁷³⁹ La Catedral de Salamanca dispone de dos bajonistas durante la primera mitad de siglo; el instrumento es tenido por el “más preciso para capilla y coro”, con lo que vemos el doble uso que tiene para polifonía y para canto llano.⁷⁴⁰ También la Catedral de Badajoz dispone de dos bajonistas durante el mismo periodo, aunque los músicos también manejan otros instrumentos además del bajón.⁷⁴¹ La Capilla Real de Madrid tiene en sus nóminas durante el siglo XVIII bajones y fagotes, incluso simultáneamente. El “Reglamento” o “planta” que se aprueba en 1756, fecha muy cercana al periodo de nuestro estudio, nos da los nombres de tres bajonistas y dos fagotistas.⁷⁴² Es fácil suponer que los bajones se emplearían en el Canto Llano, y los fagotes con la polifonía. Incluso el P. Antonio Soler emplea el bajón en tres de sus villancicos, y sin embargo no aparece nunca el fagot.⁷⁴³

En contra del bajón está el hecho de que el nombre “bajón” se emplea durante mucho tiempo indistintamente para el fagot y el bajón. La aparición de obras de Ripa con fagot y otras con bajón en la Catedral de Sevilla puede reseñar este caso.

---o0o---

En la época que estudiamos la Colegial poseía al menos un instrumento en propiedad, y en algunos momentos dos. La Dra. Cárdenas nos informa que en 1730 el Maestro de capilla Antonio González compra en Granada un bajón. Y en 1734 la Colegial

⁷³⁸ López-Calo (1995) págs. 181-184.

⁷³⁹ Jiménez Cavalle (1991) pág. 108.

⁷⁴⁰ Pérez Prieto (1995) pág. 157.

⁷⁴¹ Kastner (1963) págs. 233-237.

⁷⁴² Martín Moreno (1985) págs. 35 y 55.

⁷⁴³ Capdepón (1993) pág. 239.

se quedó con el instrumento que el bajonista Manuel Valentín había comprado en ese año con un crédito de la Iglesia, pues renunció a su plaza y no había llegado a pagar el instrumento al Cabildo.⁷⁴⁴ Más adelante encontramos que se le ordena comprar al bajonista Francisco Cedillos “*un instrumento propio cuando se ordene, y que el de la iglesia sirva para estudio*”.⁷⁴⁵

Aunque los Estatutos no lo prescriben más que para el Sochantre y el Maestro de Capilla, también el bajonista tiene entre sus obligaciones la de dar lecciones de su instrumento a quien lo solicite; en este caso la obligación viene dada por un acuerdo capitular. Así le es indicado a Pablo de Medina en 1750 y a Francisco Cedillos en 1761.⁷⁴⁶ Este instrumento será en varias ocasiones prestado a jóvenes de la colegial para que se instruyeran en él. Francisco García de Acosta lo solicita tres años antes de que llegara a ser elegido bajonista; más adelante será Sebastián Villadiego quien lo solicite (aunque sin tan buenos resultados).

El uso tradicional del bajón es el de acompañamiento del canto llano, como ya hemos comentado más arriba. Así aparece en los Estatutos de la Colegial, al final del apartado que trata del empleo de Sochantre, la indicación: “*y en esta forma se proveerá para ella (para ayudar a la música) un Ministril Baxon*”.⁷⁴⁷ Esta es la relación natural entre el bajón y el Canto Llano. Pero ya que sólo hay un bajonista en la nómina de la Colegial, no dos como se ha visto en otros lugares, se dispone de él para que haga también servicio en el “coro alto” de polifonía.

Valdivia emplea un bajón en 64 obras, y en otras seis usa un dúo de bajones. El instrumento es usado de tres maneras: unas veces da a este instrumento un carácter “vocal”, como apoyo de las voces, doblando más o menos literalmente la voz del bajo;

⁷⁴⁴ Cárdenas (1981) págs. 96, 122.

⁷⁴⁵ A.C. 1758-1765; fol. 164v. Cabildo de 9 de Junio de 1761.

⁷⁴⁶ Sobre Medina: A.C. 1754-1758; fol. 111 [en Cárdenas: 1981, pág. 122]. Sobre Cedillos: A.C. 1758-1765; fol. 164v. Cabildo de 9 de Junio de 1761.

⁷⁴⁷ *Estatutos...* Título IV, estatuto XXXV, página 54.

otras veces lo emplea con carácter puramente instrumental, haciendo un acompañamiento autónomo respecto de las voces, e incluso con lucimiento solístico en introducciones e interludios en que el coro calla. La tercera es una situación “mixta” de las dos anteriores: en algunos momentos dobla al bajo o al acompañamiento general, especialmente en las partes corales de las obras, y en los momentos con voces solísticas acompaña con un papel más independiente.

Caso especial son las obras en que Valdivia emplea dos bajones. Son cinco villancicos⁷⁴⁸ y un miserere⁷⁴⁹ compuestos entre 1774 y 1776. El miserere no lleva fecha; pero es fácil datarlo en 1774. En este año correspondía la composición de un miserere nuevo, y coincide con el empleo del dúo de bajones.

Este tipo de composición acompañada de un dúo de bajones es muy poco común en España,⁷⁵⁰ y aquí en Olivares es sólo circunstancial.

Se debe a que en este periodo coinciden dos bajonistas en Olivares: Juan Saa (o Zaa) como titular, y Francisco García de Acosta, que actuaba de aprendiz y suplente. Se nota que las partes del bajón primero están hechas para el bajonista titular, más experimentado, pues tienen mayores dificultades rítmicas, abundantes figuraciones de semicorcheas y fusas y un amplio lucimiento en general. Sin embargo las partes del segundo bajón son más fáciles, con menos adornos, figuras más largas y más momentos en silencio. En realidad no es un “dúo” propiamente dicho. El segundo bajón se limita a doblar la voz del bajo cantante literalmente, mientras el bajón primero realiza el auténtico acompañamiento. Los únicos momentos en que el segundo tiene algo más original es cuando callan las voces; aún entonces se limita a hacer un acompañamiento al bajón primero, especialmente siguiéndolo por terceras. En las ocasiones en que se acompaña a voces solísticas (las arias, solos en los estribillos, y las coplas), el bajón segundo calla,

⁷⁴⁸ Números 388, 457, 475, 484 y 490 del Catálogo.

⁷⁴⁹ Número 346 del Catálogo.

⁷⁵⁰ Según amablemente nos ha informado Pep Borrás, intérprete y profesor de bajón y fagot barroco, y miembro del grupo *Hesperion XXI*.

quedando sólo el primero. Parece que estas cinco obras sean una especie de oportunidad para que el nuevo bajonista fuera adquiriendo tablas en la interpretación de conjunto.

En el archivo hay otras 35 obras, de diez autores, que incluyen un bajón.

C V.5.3 *Violines*

El violín es el único cordófono que aparece nombrado en las obras y en las Actas capitulares. En todas las obras que precisan su uso aparece por parejas, excepto en un único caso en que sólo se pide un violín.

Los Estatutos no nombran para nada a los violines; es natural, pues cuando se otorgan en 1627 no son un instrumento muy extendido en las capillas. No es hasta finales de siglo cuando comienzan a aparecer, multiplicándose en el XVIII llevado por la fuerte influencia de la música operística italiana. En este momento las opiniones del P. Feijoo levantaron una fuerte polémica sobre el empleo del estilo operístico italiano en la Iglesia, y junto a él el uso del violín, instrumento que para Feijoo tenía timbre chillón y no servía para elevar los espíritus a la contemplación, sino que sólo eran causa de distracción. Frente a Feijoo se alzaron las voces de Juan Francisco Corominas y de Cerbellón de la Vera defendiendo la idoneidad del empleo del violín en la liturgia, debido a su perfección como instrumento y precisamente porque producía pensamientos devotos. Y si es por su timbre, otros más chillones se habían empleado hasta entonces en las iglesias sin ninguna oposición.⁷⁵¹ Las mismas cualidades del violín servían tanto para ensalzarlo como para descalificarlo.

Pero a mediados del siglo XVIII está ya superada y olvidada tal polémica: el violín está plenamente adoptado en la composición musical de las capillas españolas. Y junto

⁷⁵¹ Capdepón (1993) págs. 239-240.

a él todos los recursos musicales “italianizantes”: recitados, arias, interludios orquestales, expresión de los “afectos” contenidos en el texto.

Valdivia usa violines en cuarenta y dos obras, veintitrés en castellano y veinte en latín. Sólo en una se sale de la normalidad del uso por parejas: el villancico-cantata “*Ha del brillante concabo*”, en el que un único violín acompaña un aria a solo.⁷⁵² También hay que hacer notar que en muchas obras faltan los papeles de uno de los dos violines, siempre el segundo.

La manera de emplear los violines es la habitual de la época, pudiendo calificarse como “preclásicos”. Prácticamente los mismos recursos que emplea el Padre Soler o Francisco Javier García “El Españolito” en sus villancicos, o José Herrando y Francisco Manalt en las sonatas que hemos podido estudiar.⁷⁵³

Señalamos algunos de los recursos más usados, que en mucho coinciden con los recursos compositivos habituales de la época. Básicamente todo el material se saca de los acordes básicos de la tonalidad en juego desarrollados en escalas y arpeggios. El recurso al contrapunto es siempre dentro de un carácter armónico: pequeñas entradas imitativas, sin mayor desarrollo, ya sea entre los dos violines o combinadas con las entradas de las voces cantantes. Series de “clichés” y repeticiones de frases en secuencias cierran los recursos.

La relación entre los violines suele ser por terceras paralelas, con entradas escalonadas. Su ámbito de tesitura es de término medio: suele llegar en escalas y arpeggios hasta el do³ con normalidad, siendo el límite el mi³ que nunca se supera. Uno de los violines suele seguir la voz principal o solista, a veces literalmente, mientras el otro violín entreteje un acompañamiento más independiente.

⁷⁵² *Villancico de kalenda a 6 con bajon*. 1763. Número 433 del Catálogo.

⁷⁵³ CAPDEPÓN (1994) pág. 240; CARRERAS (1983) pág. 94; MANALT: *Seis sonatas de cámara de violín y bajo solo*. IEM, Barcelona, 1955-66; HERRANDO: *Tres sonatas para violín y bajo solo...* Introducción y transcripción de L. Siemens. SEdeM, Madrid, 1987.

Aparte de las obras de Valdivia, hay en el archivo de música otras 121 obras de varios autores que precisan el empleo de violines, siempre por parejas.

C V.5.4 Órgano

Mejor habría que hablar de “instrumento de tecla” para la realización del acompañamiento. Este acompañamiento habitualmente se hace con el órgano, para el cual estaba la plaza de organista, mas también hay que contar con el clavicémbalo, que se emplea en los tiempos litúrgicos en que el ceremonial prohíbe el órgano. Sin embargo el clave nunca se cita en los documentos de nuestra época en Olivares, ni aparece especificado en las obras de Valdivia. Entre las obras “importadas” de otros autores que hay en el archivo sí se cita en bastantes casos el uso del clave (especialmente en las abundantes obras de Pedro Rabassa).

La Dra. Cárdenas en su trabajo cita la reparación de un clavicémbalo en 1714, sin documentarlo.⁷⁵⁴ Por nuestra parte, de la época anterior a Valdivia hemos encontrado un par de inventarios en que se cita la compra de un “*Clavisimbalo de dos teclados grandes*” y la reparación de un clave, probablemente el mismo anterior.⁷⁵⁵ No se han hallado más noticias de este tenor con posterioridad. Pero el uso del clave es de suponer en Olivares en el periodo que nos interesa, pues es costumbre extendida, casi ley, su empleo en

⁷⁵⁴ Cárdenas (1981) pág. 107.

⁷⁵⁵ “*Relación de los ornamentos y obras hechas para la ampliación y decencia de la Insigne Yglesia Colegial de Olivares en los cinco años y medio hasta fin de 1708*”. (fols. 14r-v): (continúa...)

- Al maestro organista que compuso el de la Colegial y el clavisimbalo, ochenta (reales)
- Un calvisimbalo de dos teclados grandes costo de lanze trezientos y cinquenta (reales)
- Un surtido de cuerdas de alambre para el uso del, costo dos excudos y seis (reales) del porte de llevarlo a Olivares.
- Por el alquiler de un clavisimbalo que estuvo en dicha Iglesia antes que se comprase el referido y cuerdas para el cinquenta y seis (reales).

...
“*Octava relación tocante a la Ynsigne Yglesia Colexial de Olivares. Hasta el fin de Abril de 1713*” (fol. 8r): - Un segundo aderezo del clavisimbalo en que renobo, todo costo 128 (reales).

algunos días de Semana Santa sustituyendo al órgano, y como herramienta de composición y de ensayo.

Respecto a esta interdicción del órgano en ciertas ocasiones litúrgicas nada se dice en los Estatutos, tan minucioso para otros asuntos, ni en las Actas Capitulares. Es una indicación antigua convertida en tradición, por lo que supongo que no se consideraba necesario ponerla por escrito.

---o0o---

Las obras de Valdivia llevan todas una parte de “*Acompañamiento*”: un pentagrama con clave de Fa en cuarta línea, llevando un cifrado más o menos completo. Está claro que se refiere a la mano izquierda del teclado, desarrollando el cifrado la mano derecha, no escrita. En estas obras no se especifica qué instrumento debe interpretar el citado acompañamiento. Hay que suponer que se refiere al órgano, excepto en el tiempo litúrgico de Semana Santa.

Varias obras sí especifican el instrumento que se debe usar en el acompañamiento. En concreto son 27, que indican en la portada “*con clarines al órgano*” o “*con clarines del órgano*”. En estos casos aparece un sistema de dos pentagramas, con claves de Sol en segunda línea y Fa en cuarta, ya sin cifrado. Pero estos sistemas no ocupan toda la extensión de la obra. En muchos momentos se reducen al pentagrama único de mano izquierda. Valdivia en algunos casos nos da algunas indicaciones más: las partes con sólo mano izquierda se señalan con el término “*flautado*”, y las partes con doble pentagrama se indica con “*lenguas*”.⁷⁵⁶ Son éstas las únicas indicaciones de registración que aparecen en las partichelas. Introducciones y coplas suelen llevar flautados con cifrado para mano izquierda; los estribillos y arias alternan flautados y lengüetería en sistemas a dos manos. Los recitativos, o “*recitados*”, llevan doble pentagrama, aunque la mano derecha repite la parte de la voz recitante, con notas de tamaño reducido.

⁷⁵⁶ Lo vemos en los villancicos con los números 379, 444, 453 y 462 del Catálogo.

Todas las obras conservadas que solicitan la intervención expresa del órgano son villancicos. El órgano “al completo” se reserva para las festividades más importantes: Navidad, Concepción y Virgen de las Nieves (Patrona de Olivares y titular de la Iglesia Colegial); y dentro de ellas para la Calenda, ocasión que recibía especial solemnidad.⁷⁵⁷ Ninguna obra en latín lleva la indicación expresa del órgano, teniendo todas sólo el pentagrama con el acompañamiento cifrado.

Tanto en funciones de “acompañamiento cifrado” como de “clarines del órgano” realiza el acompañamiento armónico, ya sea doblando la parte del bajo o como una voz más, independientemente. Recordamos que la concepción armónica de la época y de Valdivia es todavía tardo-barroca, que se muestra sobre todo en las obras litúrgicas en latín, mientras que en los villancicos comienza a liberarse, especialmente en las arias. Al igual que lo dicho con los violines, también se recurre abundantemente a las terceras paralelas en largas series de escalas y despliegues de acordes, amén de clichés y progresiones.

Entre las obras de otros autores encontramos sólo tres casos en que se especifique el uso del órgano.⁷⁵⁸ El resto sólo lleva un pentagrama en clave de Fa4 con cifrado.

C V.5.5 *Otros instrumentos minoritarios*

CAMPANILLAS. Podría pensarse que un instrumento tan popular y navideño tendría bastantes apariciones en los villancicos. Pero sólo un villancico de Valdivia lleva una partichela indicada para campanillas, para las navidades del año 1778.⁷⁵⁹ En estas mismas fiestas aprovecha Valdivia un villancico de Juan Roldán que también emplea campanillas. Tal vez Valdivia las usara aquí imitando éste y otro villancico de Roldán que

⁷⁵⁷ Véase la tabla 8 en el Apéndice II.

⁷⁵⁸ Números 169, 186 y 292 del Catálogo.

⁷⁵⁹ Villancico a 4 de Navidad. *Pues que S. Joseph* (1778). N° 473 del catálogo.

llevan campanillas. Estos villancicos de Roldán están junto a otras quince obras anónimas, de Rabassa, Ripa y Roldán, en cuadernillo de trabajo o borrador en el archivo de Olivares.⁷⁶⁰

---o0o---

El FAGOT, como ya hemos comentado, aparece escrito como “*fabot*” en dos obras: las dos copiadas de mano de Valdivia. Una es una lamentación de un tal Blasco.⁷⁶¹ La otra es una “cantada” con el nombre de Juan Roldán; y aunque en la portada indica bajón, en el interior de las partichelas pone “*fabot*”.⁷⁶² Suponemos que Valdivia se limitó a copiar lo que aparecía en el original, sin preocuparse mucho del instrumento. El problema del empleo de fagot se ha discutido ya en el apartado de bajón, y allí me remito.

---o0o---

La TROMPA siempre figura en plural, por parejas. Es instrumento que se populariza durante el siglo XVIII en todas las Capillas españolas que se lo pueden permitir. En Olivares sólo aparece citado este instrumento en la Actas Capitulares en una ocasión, en que

“hiso presente el Maestro de Capilla, haver un devoto que dava sinquenta reales para el pago de un musico mas que toque la trompa para el dia de las Nieves, y se acordo se trayga dicho Musico”.⁷⁶³

Entre las obras de Valdivia sólo hay seis que lleven trompas. De éstas hay que descontar dos en que las trompas están claramente añadidas por una mano diferente.⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ Números 16 y 17 del Catálogo.

⁷⁶¹ Número 97 del Catálogo.

⁷⁶² Número 277 del Catálogo.

⁷⁶³ A.C. 1780-1789; fol. 124v. Cabildo de 29 de Julio, 1784.

⁷⁶⁴ Números 451 y 493 del Catálogo.

Tres más indican que las trompas son añadidas con posterioridad a su composición con la expresión “*sobrepuestas*”.⁷⁶⁵ Con lo que finalmente sólo queda una obra de Valdivia cuya composición originaria contaba con un par de trompas: el villancico *Cantad dulces querubes*,⁷⁶⁶ obra de 1775, año en el que no se tienen noticias en las actas capitulares de la contratación de ningún músico especial.

Con estas escasas noticias, poco podemos suponer del empleo de las trompas en Olivares. Vemos lo más probable que no fuera un instrumento habitual, y que sólo se empleara en contadas ocasiones, como el caso citado arriba.

Fuera de Valdivia hay 16 obras que soliciten el uso de trompas; la mayor parte sin fecha; todas son de diferentes manos, excepto dos copiadas por Valdivia. En una de éstas, de Juan Bueno, las trompas precisamente no son de mano de Valdivia.⁷⁶⁷

---o0o---

El OBOE (citado como “*obue*”) se requiere en una sola obra de Valdivia: el villancico *Tristes hijos de Adán*.⁷⁶⁸ Lleva partes para el citado oboe y para una trompa, ambas claramente de mano ajena, por lo que considero que son añadidos posteriores de otra persona. No creo que se usara nunca en Olivares en el periodo que se estudia.

Fuera de las obras de Valdivia, encontramos cuatro obras que emplean dos oboes: dos villancicos de Juan Bueno, un aria de Pedro Furió, y una “cantada” de Soler (probablemente el maestro Francisco Soler, de la catedral de Sevilla), que es copia de mano de Valdivia.⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ Números 328, 350 y 352 del Catálogo.

⁷⁶⁶ Número 393 del Catálogo.

⁷⁶⁷ Números 100 y 521 del Catálogo.

⁷⁶⁸ Número 493 del Catálogo.

⁷⁶⁹ Números 98, 101, 123 y 295 del Catálogo, respectivamente.

---o0o---

El VIOLONCHELO (citado como “*violon-celo*” y como “*violonzelo*”) sólo aparece en dos obras ajenas: una de las ya citadas de Juan Bueno, y una lamentación anónima copiada por Valdivia.⁷⁷⁰

⁷⁷⁰ Números 101 y 49 del Catálogo.

V.6 REUTILIZACIÓN DE OBRAS

Ya hemos señalado que muchas obras del Archivo de Olivares de diversos autores aparecen copiadas de mano de Valdivia.⁷⁷¹ Esto nos lleva a un problema importante, que hay que desarrollar en la tesis: ¿hasta qué punto estas obras copiadas por Valdivia son respetuosas con el original, o tienen arreglos por parte del copista? La Capilla musical de la Colegiata no era muy grande ni muy rica (y menos en la época de Valdivia), y el maestro de capilla adaptaría las obras ajenas a las posibilidades de sus propios músicos. Tenemos algunos casos claros de adaptación, e incluso de verdadero plagio. Por otra parte también encontramos obras de otras manos y procedencias con claras señales de haber sido empleadas por Valdivia: voces e instrumentos añadidos, y fechas apuntadas en las traseras de las portadillas que nos indican cuándo se interpretaron. Y también los villancicos del propio Valdivia tienen muestras de haber servido en varias ocasiones.

C V.6.1 *Circunstancias y estado de la cuestión*

Se supone que el Maestro de Capilla debe abastecer de toda la música necesaria para la solemnidad de los cultos. Pero esto puede llegar a ser una cantidad ingente de música, un esfuerzo compositivo que no siempre puede estar al alcance del sufrido maestro de capilla. Para mejor rendimiento en su trabajo se le suele eximir de la asistencia

⁷⁷¹ Ver apartado 2.4 de este capítulo V.

al Coro cuando se acercan fechas en que ha de componer muchas obras: especialmente Navidades, pero también Semana Santa, Corpus Christi, festividades de la Virgen y patronos locales. Es lo que se indica en los estatutos y reglamentos de todas las capillas, que además insisten en que la Capilla disponga de obras nuevas, inéditas y originales, especialmente con los villancicos.

Respecto a esta “novedad” se ha hablado mucho; pero la realidad lo desmiente, dejando a la obligación en costumbre o tradición. Cuando era necesario se repetían las obras algunos años después de su estreno,

La novedad absoluta, como hemos visto, raramente se cumple. Sin embargo la exigencia de novedad relativa era fácilmente satisfecha en un mundo más lentamente cambiante y peor comunicado que el actual. De hecho, es frecuente encontrar que el mismo compositor utiliza en la misma institución un mismo texto (y probablemente la misma música) en un intervalo de veinte años (...) Un pueblo iletrado que confiaba a la memoria más que al papel sus experiencias musicales, un público cambiante en tan largo período de tiempo, dada la media de esperanza de vida, difícilmente podría recordar haber escuchado villancicos tan lejanos en el tiempo.⁷⁷²

O incluso se recurría a emplear obras ajenas. Es costumbre conocida el intercambio y préstamo de obras, que llega a ser un verdadero tráfico, entre los maestros de iglesias, colegiales y catedrales. Es un hecho conocido, y está bien documentado en las correspondencias conservadas de Miguel de Irizar y de Miguel Gómez Camargo, ambos del siglo XVII.⁷⁷³ En ellas encontramos testimonios de primera mano sobre el tráfico de textos y músicas, que desmontan la “leyenda” de la originalidad obligatoria de la composición.

⁷⁷² LAIRD - PALACIOS. (1997) p. 6.

⁷⁷³ Publicadas respectivamente por Miguel Querol (1959; pp. 165-177); y José López-Calo (1963; pp.197-222) y (1965; pp. 209-233).

Y el hecho no es nuevo. Glosas, diferencias y parodias son recursos antiguos que utilizan un tema ajeno como base para una creación propia. Muchas misas toman un *cantus firmus* gregorianos, o sacan el material de base de un motete o una canción. Y no es para “fusilar” en provecho propio, sino como parte de un proceso creativo original, y reconocido en la época. Al contrario, el uso de obras de otros compositores es una especie de homenaje hacia ellos:

*Al colocar la parodia de Guerrero al comienzo de su primera colección (de misas), Victoria rinde tributo al más genial de sus contemporáneos, como Morales había honrado a Gombert y Guerrero a Morales.*⁷⁷⁴

Insistimos en que estas obras son base de una realización propia, no son una apropiación gratuita:

*Las normas de la época barroca permitían el uso en grandes proporciones de materiales ajenos, sin embargo, y como dice Mattheson, se suponía que el compositor pagaría esta deuda “con intereses”, es decir, se suponía que mejorase el original.*⁷⁷⁵

*Sea como fuere, no puede no puede criticarse a Händel de plagario, como podría hacerse con un compositor moderno. Tomar en préstamo, transcribir, adaptar, eran prácticas universales aceptadas; cuando Händel acudía a este recurso casi siempre **lo restituía con intereses**, invistiendo al material ajeno con una nueva belleza y conservándolo para otras generaciones, que si no fuera por esto, apenas habrían sospechado de su existencia.*⁷⁷⁶

En la España dieciochesca la situación es similar. Mientras Feijoo critica

⁷⁷⁴ STEVENSON (1993) pág. 441.

⁷⁷⁵ BUKOFZER (1986) pág. 349.

⁷⁷⁶ GROUT - PALISCA (11990) pág. 549. El destacado en negrita es nuestro.

duramente la apropiación desconsiderada de sus contemporáneos:

“Así como cualquiera Sangrador de mediana habilidad luego toma el nombre, y ejercicio de Cirujano, del mismo modo cualquiera Organista, o Violinista de razonable destreza se mete a Compositor. Esto no les cuesta más que tomar de memoria aquellas reglas generales de consonancias, y disonancias: después buscan el airecillo que primero ocurre, o el que más les agrada, de alguna sonata de Violines, entre tantas como se hallan, ya manuscritas, ya impresas: forman el canto de la letra por aquel tono; y siguiendo aquel rumbo, luego, mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación, ni primor alguno: y en las pausas de la voz entra la bulla de los Violines, por el espacio de diez, o doce compases, o muchos mas, en la forma misma que la hallaron en la sonata de donde hicieron el hurto”.⁷⁷⁷

Eximeno al contrario recomienda:

“Sucederá alguna vez que el principiante, como por instinto se sienta inclinado a imitar a algún autor. Entonces se dejará conducir de este instinto, con tal que el autor sea excelente y lo imite sin afectación; pues, lejos de ser reprehensible la imitación perfecta, es digna de alabanza”.⁷⁷⁸

Por una parte, aunque hurto es palabra fuerte, describe perfectamente nuestra tesis. Por otra parte, no es lo mismo el plagio que acusa Feijoo, que la *imitación* que defiende Eximeno.

También habría que contemplar la situación contraria: un músico “arregla” o adapta una obra ajena manteniendo el nombre del compositor original. Judith Etzion, en su interesante trabajo sobre Mateo Romero, el “Maestro Capitán”, nos señala refiriéndose

⁷⁷⁷ *Teatro Crítico Universal*: Discurso XIV: *Música de los Templos*, párrafo 15.

⁷⁷⁸ Eximeno: *Del origen y reglas de la música*, pág. 251. Citado por Palacios (1995) pág. 181.

a un caso así que encontramos en Olivares:

*Two masses at the Collegiate Church of Olivares, which do bear the inscription of Maestro Capitán, were probably composed by an eighteenth-century local master, suggesting that he considered them as new versions, rather than his own original compositions.*⁷⁷⁹

Destaquemos la expresión “new versions”: es una actitud completamente diferente a la intención que manifiesta un plagio. No podemos saber si este “maestro local” sería Valdivia o algún antecesor; pero una de las misas está copiada por su mano. Y el trabajo es una reelaboración tal que la obra queda casi irreconocible; y aún así se mantiene el nombre “*Misa de Capitan*”.⁷⁸⁰ Esta actitud es la misma de Stokowski cuando trabajó sobre las piezas para órgano de Bach, adecuándolas a su sensibilidad esencialmente del siglo XIX.⁷⁸¹

---o0o---

Como conclusión exponemos que el término “plagio” sólo es aplicable cuando hay una verdadera intención de engañar haciendo pasar una obra extraña como propia. Y que a lo largo de la historia es perfecta y plenamente aplicable en muchas ocasiones y situaciones. Hay que reconocer que no todo uso de un material ajeno se puede calificar como plagario, pues las costumbres y hábitos de unos tiempos no son equiparables de una manera simplista a otros. Cada época ha dictado criterios diferentes de originalidad y de imitación; cada obra y cada autor se han de juzgar según sus propios tiempos, no según los ajenos. Pero la intención dolosa es algo que siempre se ha reconocido como negativo, y convenimos en que es justo calificar de “plagio” una obra cuando realmente está comprobada una mala intención, en cualquier época.

⁷⁷⁹ ETZION (2001) pág. 301-302.

⁷⁸⁰ Números 105 y 106 del Catálogo de Olivares.

⁷⁸¹ El caso extremo y jocoso de todo esto son las piezas de Fritz Kreisler realizadas “al estilo” de músicos del XVIII: Pugnani, Martini, Francoeur... ocultando tras estos nombres su propia autoría .

C V.6.2 *Diseminación de los villancicos: los textos*

Otra fuente de información sobre los intercambios y relaciones entre maestros de capilla nos la ofrecen los llamados “pliegos sueltos”, con los textos de los villancicos que se iban a interpretar en determinados lugares. Era costumbre mandar a la imprenta los textos que para que los asistentes a la celebración religiosa pudiesen mejor entender los villancicos, y de paso conservar un recuerdo de la ocasión. Estos pliegos nos dan abundante información complementaria, como puede ser: los lugares en que se interpretaban villancicos, la fiesta concreta a la que estaban dedicados, la autoría de las letras, el número de villancicos que componían cada servicio, los editores, tipógrafos e imprentas disponibles, y los mecenas y benefactores que patrocinaban las fiestas.

También el lugar donde aparecen estos pliegos nos informa sobre la diseminación de los villancicos. En las correspondencias citadas de Irizar y Gómez Camargo se encuentran abundantes referencias al intercambio de letras de villancicos, que muy probablemente se encontrasen en forma de estos “pliegos sueltos”. Con lo que podemos seguir las relaciones entre maestros de capilla a través de las coincidencias en los textos de villancicos, viendo los lugares donde aparecen, sus fechas y otras circunstancias.

Sobre este asunto existe un ambicioso proyecto en la University of Kansas, en Lawrence (Kansas, EE.UU.), dirigido por Paul R. Laird y David Martínez: el *International Inventory of Villancico Texts* (IIVT). Es una gran base de datos que reúne unas 20.000 (datos de 1997) entradas sobre textos de villancicos procedentes de pliegos sueltos y manuscritos musicales.⁷⁸² Pretende, a través de la identificación de las correspondencias textuales, y mediante el cruce de referencias entre villancicos, pliegos y otras noticias, conseguir un cuadro detallado del villancico como género: estudiar los textos literariamente buscando las letras y tópicos más populares, conocer mejor los mecanismos de diseminación de los villancicos, descubrir las situaciones sociales de la

⁷⁸² Se puede consultar en internet, en la dirección <<http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/IIVT/index.html>>

época reflejadas en las imágenes costumbristas que nos dan los villancicos.

C V.6.3 *Situación de Olivares y Valdivia. Relaciones.*

Respecto a Olivares, ni en los Estatutos ni en las Actas capitulares se dice nada sobre la originalidad. Sólo en el *Libro Blanco* se espera que el culto quede servido regularmente con obras compuestas por el maestro de capilla, aunque con bastantes libertades.⁷⁸³

Tenemos pocas pruebas de relaciones musicales directas de Valdivia con otros autores o contactos con otros centros musicales. Sólo tres, que tampoco nos descubren mucho. Una prueba aparece en un aria de Micheli Ravaza,⁷⁸⁴ que lleva una dedicatoria “*para Juan Pascual de Baldivia y Castilla*”. En el interior de la obra está la fecha de 1732, mientras que en la portada figura 1750 junto a la dedicatoria. Otra dedicatoria similar aparece en una misa de Díaz: “*Para Dⁿ Juan Pascual de Balenzuela y Baldibia presvitero y mro. de capilla de la Colegial de Olibares*”.⁷⁸⁵ Hay otras tres obras con el apellido Díaz en Olivares, y una añade el nombre Cristóbal. Pedro Jiménez Cavallé⁷⁸⁶ nos informa que un Cristóbal Díaz fue maestro de capilla de la Abadía de Alcalá la Real hacia 1754, lo que podría mostrar la relación de Valdivia con su pueblo natal. Finalmente la tercera dedicatoria, de un desconocido fray José de Alcalá: “*A Dⁿ Juan Valdivia - Olivares*”.⁷⁸⁷ Hay que suponer, sin mucha imaginación, que Valdivia no estaba aislado en Olivares. Lo difícil es saber qué puesto ocupaba dentro de las redes regionales de relaciones musicales.

⁷⁸³ Véase el apartado III.2.2

⁷⁸⁴ “Cantada con violines y oboe. *Zefalo aquel pastor*”. N° Cat. 262.

⁷⁸⁵ “Missa a 5 voces”. N° Cat. 119.

⁷⁸⁶ JIMÉNEZ CAVALLE (1991) pág. 111.

⁷⁸⁷ “Salmo *Credidi* a 5”. N° Cat. 90.

Las obras que se conservan en el archivo son el único documento para conocer tales relaciones. Según éstas podemos encontrar dos importantes líneas de relaciones, con la Catedral de Sevilla y con la Colegial de Jerez de la Frontera, y una menor con la Catedral de Cádiz.

La relación con la **Sede Hispalense** es lógica por su cercanía, y junto a ella podemos situar a otros centros musicales de la ciudad. Citamos brevemente las obras que se conservan en Olivares procedentes de músicos que trabajaron en la Catedral:

- C Maestros de Capilla: Francisco de **Santiago** (1617-1644), sólo un motete. Luis Bernaldo **Jalón** (1643-1659), un salmo. De Pedro **Rabassa** (en ejercicio 1724-1757; falleció en 1767), hay en Olivares 93 obras: 64 villancicos y 29 obras en latín. Francisco **Soler** (1757-1767) conserva 8 obras. Antonio **Ripa** (en activo 1769-1790) tiene en Olivares tres villancicos. De Domingo **Arquimbau** (1790-1829) sólo queda la portadilla de una misa.

- C Organistas: José **Muñoz Monserrat** (1694-1762), con 14 obras. Juan **Roldán** (1734-1783) tiene una especial relación con Olivares, al participar varias veces en tribunales de oposición⁷⁸⁸; se tienen aquí 14 obras. Hay una obra con el nombre **Nebra**, pero es difícil saber a cuál de ellos corresponderá.

- C Juan **Bueno**, Maestro de Seises, y anteriormente maestro de capilla en la parroquia de san Pedro, está representado por cinco obras.

Jerez de la Frontera está a una considerable distancia para los medios de la época. Pero la relación se demuestra en la existencia de bastantes obras procedentes de su Colegiata. Y más cuando éstas obras tienen una coherencia interna, como la serie

⁷⁸⁸ Véase el apartado IV.1.2

completa de los ocho responsorios de Navidad que hay copiadas por Valdivia con el nombre de Pedro de **Castro Barrientos**, maestro de capilla en Jerez entre 1796 y 1814. Del mismo autor hay otros dos villancicos y una lamentación. También Salvador **García** fue maestro de capilla en Jerez, antes de pasar por Ronda y la Colegial del Salvador de Sevilla; de éste tenemos en Olivares una misa (también de mano de Valdivia) y un salmo. Otro maestro de capilla fue Francisco **Moreno y Soto** (1717-1730), del que hay en Olivares un villancico y una cantada. Dos villancicos copiados por Valdivia llevan el nombre de Alonso **Mallén**. Es claro que se refiere a los Gutiérrez Mallén, familia de organistas de Ubrique afincados en Jerez. Pero hay dos con el nombre Alonso: tío y sobrino; el primero fue organista de la Colegial (1728-1767) y el segundo lo fue en la parroquia de Santiago (hasta 17798). Finalmente una misa en Olivares lleva el nombre de Luis **Lagos y Mendoza**, nombre que sólo he podido hallar entre las obras del archivo jerezano, pero escrito como Mendoza y Lagos.⁷⁸⁹

Finalmente hay que poner también la **Catedral de Cádiz**. Sólo hay dos obras con relación directa con la sede gaditana, pero con un vínculo muy especial. Son dos misas de Juan Domingo **Vidal**, que fue allí maestro de capilla desde 1788 o 1789 hasta su fallecimiento en 1808. Este Vidal es el mismo que hemos conocido en las oposiciones previas a la llegada de Valdivia a Olivares.⁷⁹⁰

Muchas de estas obras citadas están copiadas de mano de Valdivia, lo que se puede interpretar de dos maneras: que Valdivia salió fuera de Olivares para copiarlos, o que los originales pasaron en algún momento por Olivares, ya fuera como partichelas o como partituras de trabajo o borradores. De la segunda opción tenemos pruebas, pues aún algunos originales permanecen en el archivo. Son los casos que veremos más adelante de obras adaptadas, retocadas o incluso plagiadas por Valdivia.

---o0o---

⁷⁸⁹ REPETTO (1980) págs. 125 y 126.

⁷⁹⁰ Véase el apartado IV.1.2

Hemos estudiado las correspondencias entre los villancicos de Valdivia y los de otros lugares a través del *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional* y el IIVT. Los resultados son muy amplios, pero no seguros ni definitivos. Hay que tener en cuenta que el *Catálogo ... de la Biblioteca Nacional* sólo incluye el comienzo del primer verso del villancico, y no hay ninguna seguridad de que el resto del texto sea el mismo. A pesar de esta inconveniente, nos podemos hacer una buena idea de las relaciones entre Valdivia, y por tanto Olivares, y otros lugares y maestros de capilla.

Tenemos ochenta y nueve villancicos de Valdivia con correspondencias textuales en el incipit. Muchas son con villancicos muy comunes (por repetidos) y otras con casos únicos. También hay una gran cantidad de lugares con correspondencias. No todos pueden ser fiables por las razones antes dichas. Pero muchos si nos pueden descubrir unas relaciones con bastante certeza.

Las primeras relaciones de confianza son las que se establecen con la vecina Sevilla. Entre éstas destacan las que hay con la Catedral, y especialmente con Pedro Rabassa:

Catedral:	
Salazar	2
Úbeda	12
Rabassa	42
Soler	3
Ripa	4
El Salvador:	5
Santa Ana:	2
San Lorenzo:	2

Correspondencias de los textos de Villancicos de Valdivia

El cruce de títulos nos da algunas sorpresas, como encontrar que Rabassa emplea nueve que antes fueron usados por Úbeda, y que Soler y Ripa ambos emplearon dos

relacionados con Rabassa. Pongamos como ejemplo uno de los títulos, el que aparece con más repeticiones y todas cercanas: el villancico *Escuchen dos sacristanes*. Su primera aparición es en la Capilla Real de Granada, en 1745; después pasa por Sevilla en 1746, Cádiz en 1748, otra vez Sevilla en 1749, Córdoba en 1751, Toledo en 1756, una vez más Sevilla en 1761, Olivares en 1763 y por último El Escorial en 1817. Insistimos en que sólo podemos referirnos así a los incipit textuales; nada sabemos de la música.

Encontramos también otros lugares más o menos cercanos de Andalucía, e incluso de Extremadura:

Cádiz:	8
Córdoba:	
Catedral	6
San Agustín	4
San Hipólito	1
Granada:	
Catedral	5
Capilla Real	5
Málaga:	5
Ronda:	1
Utrera:	1
Zafra:	1

Del resto de España hay muchos lugares, pero con pocas obras en cada caso. Sólo destaca en sobremanera la Catedral de Toledo, de donde se reciben 25 correspondencias. El resto, simplemente enumerado, incluye: Cartagena, Huesca, Lorca, Valencia, Valladolid y Zaragoza. También hay que contar con Alcalá de Henares, Ávila, Burgos, Burgo de Osma, El Escorial, Murcia, Nava de Rey, Plasencia, Santiago de Compostela, Sigüenza y Segovia, pero en estos lugares las concordancias ocurren con fecha posterior a la reseñada en Olivares. De Madrid hay 34 casos, repartidos entre los grandes conventos: Encarnación (11 villancicos), Descalzas Reales, la Merced, el Carmen, San

Cayetano y San Gregorio. De la Capilla Real sólo vienen dos.

Un caso especial es el villancico de 1762 *De belen la sacristia*.⁷⁹¹ Según el IIVT tiene dos correspondencias, pero ambas de fecha posterior: el Convento de la Encarnación de Madrid (1763) y Alcalá de Henares (en 1785). Pero el texto hace alusión a tres pueblos cercanos a Madrid (Getafe, Canillas y *Leganeses*) sustituidos en Olivares por otros tres del Aljarafe (Umbrete, Bollullos y Castilleja) por lo que la procedencia de la Villa y Corte es bastante segura, por lo menos para el texto; con toda probabilidad hubo un texto u obra, ahora desconocida, que daría origen a las que conocemos.

Finalmente queremos destacar los villancicos de los que hemos encontrado publicados sus textos íntegros o en parte, y no sólo el incipit:

- El villancico *Aquel antiguo asturiano*, cantado en Olivares en 1774 viene recogido en la recopilación de Carmen Bravo-Villasante, con muy pocas variantes: sólo cambian dos coplas. Se interpretó en Toledo, como octavo villancico de la serie de navidad de 1776, con música de Juan Rossell.⁷⁹²

- El villancico nº 69 del Padre Soler, de 1766, del que recoge un fragmento Paulino Capdepón, lo encontramos en Olivares en 1777 con el título *Oy al portal de Belén*.⁷⁹³

Entre los villancicos de José Pradas recogidos por José L. Palacios⁷⁹⁴ también hemos encontrados correspondencias de algo más que un incipit.

- El villancico de Valdivia *Ha del brillante concabo*, de 1763, tiene igual

⁷⁹¹ “Villancico a 4 voces al Nacimiento de N. Redemptor Jesu Christo”. Nº 406 del Catálogo.

⁷⁹² “Villancico a 5 voces de navidad”, nº 389 del Catálogo. BRAVO-VILLASANTE: *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, pág. 227-230.

⁷⁹³ CAPDEPÓN (1994) pág. 113. “Villancico a 5 de navidad”, nº 456 del Catálogo.

⁷⁹⁴ PALACIOS (1995), para las notas siguientes.

introducción que el homónimo de Pradas de 1747.⁷⁹⁵

- *Las serranillas alegres* de Pradas (1744) son aprovechadas en dos villancicos de Valdivia: en uno homónimo de 1765 emplea la introducción, mientras que el estribillo y la tonada aparecen en *Como el niño hace pucheros*, de 1767.⁷⁹⁶

- Del villancico *Yo no se como y por donde* (1748), Valdivia toma en 1766 la introducción y la primera estrofa del estribillo.⁷⁹⁷

- Valdivia toma en 1761 el texto completo de *Resonad esferas* (1741) (estribillo, recitado y aria) y le añade unas coplas propias.⁷⁹⁸

- Finalmente el texto completo de *Esta noche en el Portal* (1743) aparece en el villancico de navidad homónimo en Olivares en 1767.⁷⁹⁹

---o0o---

No hay documentación alguna que muestre una relación personal, ni al menos indirecta, entre Valdivia y Pedro Rabassa. Sin embargo en Olivares se conservan 93 obras con el nombre de éste último. Cincuenta y dos llevan la escritura de Valdivia, y de entre ellas catorce además llevan la rúbrica de Valdivia en el nombre de Rabassa. Las 41 restantes tienen un tipo de letra y presentación muy parecido a las del archivo de la Catedral Hispalense.

Hay que llamar la atención de que 64 de estas obras son villancicos, y ninguno de

⁷⁹⁵ Pradas, n°32 (PALACIOS, pág. 384); Valdivia, n° 433 del Catálogo.

⁷⁹⁶ Pradas, n° 202 (PALACIOS, pág. 374); Valdivia, n°s 442 y 400 del Catálogo.

⁷⁹⁷ Pradas, n° 208 (PALACIOS, pág. 389); Valdivia, n° 518 del Catálogo.

⁷⁹⁸ Pradas, n° 37 (PALACIOS, pág. 361); Valdivia, n° 485 del Catálogo.

⁷⁹⁹ Pradas, n° 156 (PALACIOS, pág. 369); Valdivia, n° 427 del Catálogo.

ellos se conserva en Sevilla. De hecho, en la catedral no queda ningún villancico de Rabassa.

Cuando Rabassa hace donación de sus obras al Cabildo Hispalense en 1759 no entraban allí sus villancicos. Hablando del inventario de 1759, dicen las Actas Capitulares de la Sede Hispalense:

*“porq^e en dho Archivo no se encuentra obra alguna de Romance (...) porq^e consta q^e el Mro Rabaza hizo donacion boluntaria a la fabrica, de las suyas, el precitado año de 59”*⁸⁰⁰.

Sería curioso saber cómo llegaron hasta Olivares. Aunque Valdivia no fuera responsable ni mediador de esta “mudanza” de obras, alguna relación podemos suponer que hubiera entre ambos músicos, teniendo en cuenta que Pedro Rabassa se jubila de su cargo de Maestro de Capilla en 1757 y no fallece hasta 1767, mientras que Valdivia entró a trabajar en Olivares en 1760.

Veremos más adelante que muchas de estas obras hacen servicio en las ceremonias de Olivares, sirviendo algunas de “modelo” para obras de Valdivia.

C V.6.4 *Uso de obras de otros autores*

Entre las obras del archivo de Olivares hay localizadas bastantes de varios autores

⁸⁰⁰ Informe del Maestro de Capilla Antonio Ripa sobre el estado de la música en la Catedral. Cabildo de 11 de Julio de 1777. Hojas añadidas fuera de numeración, insertas entre los folios 196 y 197 del libro 140 de Actas Capitulares. A.C.S.

copiadas por mano de Valdivia. Hay 52 de Pedro Rabassa y 81 obras de otros autores en que se reconoce la escritura de Valdivia. Además hay que añadir ocho más que pueden ofrecer dudas, pero que el parecido de la escritura es más que razonable.

Que Valdivia empleara estas obras directamente o adaptándolas (en más o en menos) es cosa clara. Destaquemos el caso de las misas. Ya hemos comentado que no se conserva ninguna misa firmada por Valdivia. Ni siquiera las anónimas pueden ser suyas, pues la escritura es claramente de otras manos. Sin embargo tenemos veinte misas en el archivo, y no hay duda al afirmar que éstas se usaron en la Colegial, pues todas ellas tienen muestras de uso, en forma del desgaste que sufren y partes añadidas o adaptadas. De las veinte misas ocho provienen claramente de la mano de Valdivia, nueve son de mano ajena y tres más son ajenas con añadidos de Valdivia.

Una de las misas de Vidal lleva la inscripción: “*Thomas Pallares y Bettes - 1790. Me lo dieron para cantarlo Dias de Todos los Santos año de 1790 tiple 2º Coro a 5*”.⁸⁰¹ Tomás Pallares entró en la Colegial como mozo de coro en 1786; en 1793 pasó a salmista, y más tarde a capellán cantor.

Veremos a continuación cómo se emplean estas obras ajenas en Olivares, en una serie de casos en los que tenemos seguridades plenas documentadas.

V.6.4.1 Empleo de obras ajenas

En el archivo se conservan 282 obras de varios compositores. De ellas en 102 se reconoce claramente que están copiadas de mano de Valdivia. Entre las que son de mano ajena encontramos varias que tienen señales indicando su uso en Olivares: portadillas, y anotaciones de mano de Valdivia en quince; otros tres llevan anotaciones de otras personas: el organista Mayorga, o el cantor Pallares. Finalmente 16 más llevan fechas añadidas que indican otras interpretaciones de la obra dentro del periodo de Valdivia.⁸⁰²

⁸⁰¹ *Missas a 5 voces*. Número 521 del Catálogo.

⁸⁰² Como se ha visto en el apartado V.2.4

En algunas hay también elementos añadidos por parte de Valdivia que no afectan a su originalidad: alguna voz “sobrepuesta” o instrumentos de acompañamiento. Lo cual no quiere decir que las demás no fuesen usadas también, sólo que no podemos comprobarlo con certeza.

Destaca especialmente la serie completa de los ocho responsorios de Navidad, obra de Pedro de Castro. Todos copiados de mano de Valdivia, con fecha de 1802, y la misma disposición de voces e instrumentos. Y todos con fechas en la parte trasera de las portadillas que nos indican que estos responsorios se repitieron en 1803, 1805, 1806, 1808 y 1809.

V.6.4.2 Elaboración sobre obras ajenas

Ya hemos citado el caso de las misas del Maestro Capitán, que se escaparían de este apartado, tanto por no tener la seguridad de que fuera Valdivia quien las realizó, como por el carácter de “elaboración” o actualización de un “clásico” que tienen. Más interesantes para nuestro estudio son las obras siguientes. Mantienen el nombre del autor original, pero hay claramente un arreglo por parte de Valdivia. Encontramos cuatro casos de estos “arreglos”:

- C DÍAZ: Cantada *Mi voz sonora*. Hay dos versiones en el archivo, prácticamente iguales. La diferencia está en que una está dispuesta para Tiple, dos violines y cifrado (1760; nº 121 del Catálogo), y la otra se limita a cambiar los violines por un bajón. (s/f; nº 122 del Catálogo). Ambas tienen letra de Valdivia, y la primera también su rúbrica sobre el nombre de Díaz..

- C RABASSA: Salmo *Credidi*. Encontramos dos versiones. La primera a 6 voces (s/f; nº 174 del Catálogo); la segunda, a 4 voces, indica en la portada: “*Es el mismo que esta a seis reunido*” (1808; nº 175 del Catálogo). Ambas

con escritura de Valdivia, y aquí está clara su intervención modificando el original con la reducción del número de voces..

- C VALDIVIA: *Magnificat a 5, 9º tono Sobre la Magnifica a 9 de D. Pedro Rabassa*. (1779; nº 338 del Catálogo) No se ha podido localizar el original, pero no hacen falta comentarios, pues se declara sin dudas su fuente, de la que vemos hizo también una reducción de voces.
- C SANTIAGO: *Motete a 5 voces a la purissima Concepcion: Conceptio tua Dei Genitrix* (1780; nº 286 del Catálogo), con letra y rúbrica de Valdivia. Hemos encontrado el original de esta obra en la Catedral de Sevilla (nº de Documento 1549, signatura 90-1-2, sin fecha). También encontramos una reducción de voces, pues el original es a nueve.

En todos ellos vemos que es una adaptación a los reducidos medios disponibles en Olivares, que nunca se pudo permitir más de cuatro o cinco voces, y todas con un cantor. Y manteniendo el nombre del autor original.

V.6.4.3 Apropiación de obras ajenas

Por fin señalamos cinco obras a las que sí nos atrevemos a llamar “plagios”, aunque no podamos saber si la intención era realmente “delictiva”. Aunque realmente se pretendía hacer pasar las obras como propias, pues de otra manera no habría puesto su nombre en las obras, como hemos visto en las anteriores. Son copias más o menos literales de otro autor, pero aparecen todas con el nombre y la rúbrica de Valdivia. Las hemos podido identificar porque las obras originales están también en el archivo de la Colegial.

- C RABASSA: Villancico *Virgenes agraciadas* (1752; nº 260 del Catálogo). Copiada con pequeñas variaciones en 1762 (nº 514 del Catálogo).

- C RABASSA: Villancico *Qué nueva luz resplandece* (1754; nº Catálogo 245). Se realiza una copia en 1763, con variantes en las coplas y en el acompañamiento del órgano. (nº 481 del Catálogo).

- C RABASSA: Villancico: *Jardineros del mundo* (1730; nº 223 del Catálogo). Es copiada con arreglos pequeños en 1777 (nº 438 del Catálogo). Y se repetirá en cinco ocasiones tras la prohibición de 1780.

- C RABASSA: Villancico *Qué sonora armonía* (s.f.; nº 19 del Catálogo). Copiada con arreglos menores en 1782, con probable adición de los violines (nº 483 del Catálogo).

- C RABASSA: Villancico *Vivientes que los orbes habitáis* (1751; nº 261 del Catálogo) Copiada con leves cambios en 1799 (nº 515 del Catálogo).

C V.6.5 *Uso de obras propias*

La producción conservada de Juan Pascual Valdivia ocupa 221 registros en el Catálogo. De este monto habría que descontar dos que señalamos anteriormente como copias literales realizadas tras la muerte de Valdivia⁸⁰³. Entre su producción también podemos encontrar casos de reutilizaciones de sus propias obras, ya sea en forma de “repeticiones”, como “auto-plagio” y de “arreglos”.

V.6.5.1 Repetición de obras propias

Llamamos “**repeticiones**” a las obras que se repiten iguales en otra ocasión posterior a su estreno. En estos casos no se vuelve a copiar la obra, sino que se usa el

⁸⁰³ Véanse en el apartado V.1 Fuentes.

mismo original, en el que se señala la nueva fecha de uso en la parte trasera de las “tapas”. Se encuentra sobre todo en la época final de la vida de Valdivia.

Las obras en latín desde 1789 son todas repeticiones. Encontramos series de años apuntados en las traseras en siete responsorios, ocho motetes y dos misereres. Desde 1789 hasta 1811 sólo hay siete obras nuevas.

Sin embargo con los villancicos no hay tantas. Antes de la prohibición de los villancicos de 1780 nos encontramos con once casos repeticiones, aparte del año de 1773 en el cual todos los villancicos fueron repeticiones de años anteriores.⁸⁰⁴ Después de la prohibición hay muchos villancicos, pero sólo seis nuevos y cuatro repeticiones de obras propias antiguas. Sin embargo el uso y repetición de villancicos ajenos es muy numeroso.

Con “**auto-plagio**” (aunque el término pueda parecer exagerado) nos referimos a obras que vuelven a ser copiadas íntegras en papeles nuevos y con fechas nuevas, como si fuera una obra diferente. Sin una necesidad obligada por el desgaste del papel, y sin cambios dignos de mención que puedan suponer una reelaboración. Es el hecho de su literalidad lo que nos lleva a emplear el término “plagio” y no considerarlo como una mera repetición. Ya hemos señalado otras obras con indicación de repetición en la portadilla, y sin necesidad de copiarlas idénticas. Las sospechas de Laird y Palacios basadas en el estudio de las concordancias de los pliegos sueltos con textos de villancicos se ven certificadas en Olivares:

De hecho es frecuente encontrar que el mismo compositor utiliza en la misma institución un mismo texto (y probablemente la misma música) en un intervalo de 20 años.⁸⁰⁵

Aquí incluso podemos constatar la repetición de la música, y la separación en el

⁸⁰⁴ Véase el final del apartado IV.1.4

⁸⁰⁵ LAIRD - PALACIOS (1997) p.366.

tiempo es menor a los dichos veinte años.

Tenemos localizados dos casos:

- C *Los infelices ardores*: copias idénticas, fechadas en 1765 y 1779.⁸⁰⁶
- C *Miseros hijos de Eva*: de 1768 y 1775, con mínimas diferencias de adorno.⁸⁰⁷

V.6.5.2 Elaboración sobre obras propias

Llamaremos “arreglos” a obras que se repiten en fechas diferentes con algún cambio notable: formación, solistas, tonalidad, instrumentos acompañantes, etc. Están localizadas las siguientes:

- C *En las celestes campañas*. Villancico-cantata de Concepción de 1760. Curiosamente en 1776 se copia sólo la introducción, siendo el resto del villancico nuevo en letra y música.⁸⁰⁸
- C *Para timbre glorioso de este día*. Villancico de Kalenda para la fiesta de la Virgen de las Nieves de 1761. Se repite el estribillo y las coplas en 1776, sólo cambia la introducción, con lo que el título aparece como *Apacibles clarines de la Aurora*.⁸⁰⁹
- C *Con fieros huracanes*: villancico de 1766, copiado en 1772, con mínimas variaciones de detalle.⁸¹⁰

⁸⁰⁶ Números 444 y 445 del Catálogo.

⁸⁰⁷ Números 448 y 449 del Catálogo.

⁸⁰⁸ Números 421 y 422 del Catálogo.

⁸⁰⁹ Números 463 y 388 del Catálogo.

⁸¹⁰ Números 402 y 403 del Catálogo.

- C *Soberbiamente animosas*, villancico de la Concepción con órgano de 1766, se copia con pocas variantes en 1775, añadiendo dos bajones al acompañamiento.⁸¹¹
- C *Cantad dulces querubes*, para la Virgen de las Nieves, tiene en 1768 dos versiones: una con violines, y otra con órgano “*para sin violines*”. En 1775 se copia casi literalmente, sustituyendo los violines por dos bajones además del órgano.⁸¹²
- C *La hermosa nube que al justo*, dedicado también a las Nieves, sólo tiene una “edición” en 1771 con órgano; en 1778 se añade un juego alternativo que cambia el órgano por un bajón con acompañamiento cifrado: “*para sin clarines del organo*”. Al órgano anterior se le escribe: “*para sin bajón obligado*”.⁸¹³
- C *En la gran plaza del mundo*, villancico de Concepción de 1769. Se repite en 1777 añadiendo un bajón, cambiando el compás (un 2/4 pasa a C) y variando algunos detalles melódicos.⁸¹⁴
- C *Credidi*, salmo a 5 voces (A/SATB), en 1785 aparece en modo de sol; en 1788 se copia trasportándolo sol una quinta arriba (finalis en Re con un sostenido en el armadura), para que el solista del coro primero sea un tiple.⁸¹⁵
- C *Congratulamini mihi*, motete mariano a 5 voces, con violines o bajón. En 1796 se presenta en sol menor para una formación T/SATB; otra versión,

⁸¹¹ Números 489 y 490 del Catálogo

⁸¹² Números 392 y 393 del Catálogo.

⁸¹³ Número 441 del Catálogo.

⁸¹⁴ Números 419 y 420 del Catálogo.

⁸¹⁵ Números 320 y 321 del Catálogo.

sin fecha pero probablemente anterior a 1790, aparece transportado a Do mayor para un S/SSAT.⁸¹⁶

C *Beata viscera*, responsorio de Navidad, compuesto para AA/SATB en Re mayor. Añade partichelas alternativas para el coro segundo trasportadas una quinta más baja, a Sol mayor (para dos tenores solistas), con bastantes cambios de detalles y con una escritura que manifiesta una mano más anciana. En la portada figura la fecha de 1810; es lógico pensar que corresponde al arreglo, siendo la obra original más temprana, probablemente de la década de los -80 una vez prohibidos los villancicos en Navidad.⁸¹⁷

C *Miserere a 5 con dos bajones o dos violines*.⁸¹⁸ Sin fecha en la portada, pero podemos deducir fácilmente la fecha de ambas versiones. Con “dos bajones” nos señala el año 1774, en que debía estrenarse un miserere nuevo (y no hay ninguno en el archivo con tal fecha) y en esa época se disponía en Olivares de dos bajonistas. En la parte trasera de la portadilla se escribe “98”, con lo que podemos suponer que los dos violines son para 1778, fecha en la que también correspondía estrenar un miserere.

También habría que añadir aquí una docena de obras en las que aparecen voces añadidas con la indicación “*sobrepuesto*”. Lo que nos inclina a pensar que debieron repetirse en algún momento que no ha quedado registrado, añadiendo dichas “superposiciones” a la obra originalmente estrenada.

⁸¹⁶ Números 317 y 318 del Catálogo.

⁸¹⁷ Número 306 del Catálogo.

⁸¹⁸ Número 346 del Catálogo.

Capítulo VI:

CONCLUSIONES

VI. CONCLUSIONES

La vida de Valdivia nos sigue siendo poco conocida. Los datos recogidos nos informan de muy poco. Nada de su etapa juvenil ni de su formación. Poco de su personalidad. Poco de la vida que llevó en Olivares. Poco que justifique las razones de sus numerosas ausencias. Sin embargo hemos visto que los padres colegiales tenían bastante confianza en sus capacidades organizativas y administrativas, en las que delegaron la responsabilidad de la mayordomía comunal de la Colegiata. Y como Maestro de Capilla encontramos un compositor laborioso y un director entregado.

A partir de las noticias que hemos reseñado sobre los músicos de la Capilla y de los instrumentos que encontramos en las obras podemos llegar a una serie de conclusiones sobre la música en la Colegial de Olivares.

Olivares parece ser un lugar próximo a los grandes núcleos y circuitos de música. Pero también se nos muestra en este estudio como apartado de ellos, como un cercano callejón sin salida. Aún no están estudiadas en Andalucía, y menos en Sevilla, las relaciones de músicos y músicas que pudieran formar redes locales, ni cómo se engranarían éstas en redes más extensas. Lo que hemos podido apuntar son sólo un primer eslabón a partir de unos pocos documentos, especulaciones a la espera de más estudios locales y particulares que nos permitan ampliar el horizonte.

Respecto al **canto llano** poco hay que decir, a pesar de ser el campo musical que más tiempo ocupaba. Era labor de toda la comunidad, y su responsabilidad estaba en manos del sochantre. El repertorio es el establecido por los cánones litúrgicos de la época. No se puede calificar de “gregoriano”, pues la interpretación de la época estaba bastante alejada de lo que podemos entender como una “pureza clásica”. Sin embargo se mantiene una cierta fidelidad respecto del repertorio original medieval,⁸¹⁹ salvando la gran cantidad de obras nuevas.

La **polifonía** es el campo propio del trabajo del Maestro de Capilla. El uso de villancicos es similar a los de otros lugares, tanto en ocasiones como en la cantidad de obras. El número considerable de villancicos conservados nos muestra un Valdivia trabajador, aunque recurra con alguna frecuencia a obras ajenas con una mayor o menor elaboración propia. Pero esto no es nada raro, al contrario, bastante común en la época.

Esta laboriosidad no se refleja en las obras religiosas en latín, tal vez por el uso más repetido de tales obras, frente al empleo casi de “usar y tirar” de los villancicos. Las obras en latín que se conserva en el archivo musical nos plantean más interrogantes que respuestas.

No podemos hablar de orquesta en Olivares. Como en el resto de España, el uso de instrumentos depende de la capacidad económica de cada lugar, y no había un patrón o conjunto estándar que pudiéramos llamar orquesta.

La capacidad económica de la Colegiata no permitía tener el numeroso conjunto de instrumentos que se pueden encontrar en catedrales más pudientes, que llega en algunas a ser muy cercano a la orquesta clásica. Tampoco estamos en la antigua situación de un grupo instrumental para acompañar doblando y glosando a las voces, como fueron

⁸¹⁹ Para este asunto recomendamos el libro de Samuel RUBIO: *Las melodías gregorianas de los “libros de coro” del Monasterio del Escorial*. Ediciones escurialenses. El Escorial, 1982.

los ministriles de los siglos XVI y XVII. En Olivares encontramos una situación intermedia, en la que los pocos instrumentos que aparecen se emplean de una manera autónoma de las voces aunque con una concepción de acompañamiento barroco.

En el mejor de los casos encontramos algo similar al denominado “trío barroco”,⁸²⁰ de dos violines y bajo (realizado por el órgano), siempre que se podía encontrar a los violinistas, que no son plantilla en Olivares. Por eso sólo se tiene fijo al órgano, a un bajón permanente y a los violines según los momentos y ocasiones.

En cierta ocasión se indica al maestro Valdivia que “*con arreglo a las voces que tiene en la Capilla haga sus obras*”,⁸²¹ por lo que siempre encontramos formaciones a cuatro y cinco voces, y con un cantante por voz. Las obras a menos voces (dos o tres) son pocas y de aparición irregular, que no permite sacar conclusiones.

---o0o---

Un sucinto estudio de una selección de obras, que hemos entresacado con la intención de conseguir algo representativo y significativo, nos dan una idea del **estilo** musical de la obra de Valdivia.

En general se reconoce un estilo tardobarroco; y aunque introduce rasgos y elementos de la estética galante, e incluso preclásicos, éstos no llegan a ocultar el barroquismo de base.

En este sentido es un híbrido, en una situación intermedia entre el barroco y el preclasicismo. En cierto modo es tardía, atrasada, pues el clasicismo está ya pleno. Pero en relación con lo que podemos saber hoy de la situación peninsular no estaría tan fuera de su época. Aún hay mucho que estudiar y mucha música que escuchar sobre los músicos hispanos de la segunda mitad del XVIII. Tal vez en el futuro se llegue a

⁸²⁰ José V. GONZÁLEZ VALLE (2000; pág. 79)

⁸²¹ A.C. 1765-1776; fol. 152v. Cabildo de 14 de Abril de 1770.

caracterizar una música “dieciochesca española”, heredera de un barroquismo con influencias galantes, volcada hacia el ámbito italiano y de con un especial peso popular (incluso “folclórica”), que seguiría un camino paralelo al preclasicismo centroeuropeo, y que como tantas otras facetas de la cultura española, se frustró con los acontecimientos del cambio de siglo.

La estancia de Valdivia en Olivares es contemporánea de los Blasco de Nebra, coincide con los últimos diez años de la vida de Rabassa ya jubilado, sobrevive 20 años al P. Antonio Soler, y pasan por la Catedral de Sevilla músicos de la categoría de Francisco Soler, Ripa y Arquimbau. Respecto a compositores extranjeros, Valdivia es estricto contemporáneo de Haydn y de Bocherini, sobrevive a los hijos de Bach y a Mozart, y vive coincidiendo con el llamado “primer periodo” de Beethoven.

El estilo de Valdivia tiene una concepción plenamente armónica, incluso en la música de obras en latín. El empleo de la “doble práctica”, moderna para lo extralitúrgico en castellano, y arcaico para las latinas, es sólo apariencia. Todo es moderno, aunque se intente disimularlo.

Entre los elementos clásicos encontramos la simplicidad tonal, con un bajo que se limita a las tres funciones básicas y que nos lleva a un ritmo armónico lento. Por ello tenemos abundantes notas repetidas y ampliaciones de acordes a lo largo de varios compases. El uso de acordes de intercambio modal y la modulación por relaciones de mediante son también rasgos clásicos (e incluso más modernos!). En el ritmo podemos señalar el empleo de figuraciones rítmicas en partes fuertes y notas de adorno convertidas en reales. En muchas ocasiones encontramos líneas y periodos melódicos sencillos y en que el juego motivico prima sobre otras consideraciones.

Pero todo esto aparece en un contexto barroco demasiado importante para pasarlo por alto. A pesar de la claridad y simplicidad armónica, la técnica compositiva está todavía muy ligada al bajo continuo, con bastante empuje contrapuntístico. Voces e instrumentos buscan todavía texturas densas, juegos de contrapunto y efectos de policoralidad.

A todo ello hay que añadir una fuerte presencia de aires, ritmos y melodías de claro origen popular, que le dan un sonido original, alejado por igual de lo barroco y lo clásico, y que por momentos nos llega a sonar al P. Soler, Scarlatti y Bocherini.

Podríamos clasificarlo, creando un curioso neologismo, como un “tardo-preclásico”. Si Valdivia hubiera vivido y trabajado una generación antes, no dudaríamos en calificarlo de preclásico, con rasgos muy avanzados. Pero dada su situación cronológica queda como retrasado.

No creo que pueda deberse a sus capacidades, que si bien no son brillantes muestran un buen nivel e inventiva. Su cercanía a Sevilla y los claros contactos que demuestra tener con Jerez y Cádiz hace pensar que podría estar al tanto de su época. Tal vez el aislamiento en Olivares y las limitaciones económicas y técnicas que tuvo que vivir hicieron que se estancara en un estilo cómodo para una Colegial que no le exigía demasiado.

APÉNDICES

DOCUMENTOS

1.- Estatutos sobre músicos

ESTATUTOS de la santa é insigne iglesia colegial de Santa Maria de las Nieves de Olivares, (nullius dioecesis) Patronato de los Exc.mos Seores Condes Duques de Olivares, Duques de Sanlucar la mayor, Marqueses de Eliche, que de orden y acuerdo del R.mo Señor Abad mayor y Cabildo dá á luz su Diputado don Ramon Hernandez y Araujo, Presbítero, Dignidad de Chantre de la propia Iglesia Colegial, Comisario Juez Apostólico Subdelegado de la Santa Cruzada en dicha Villa y su Abadía, en el año de 1799.

En Sevilla: Por la Viuda de Vazquez y Compañía.

TITULO VI: Del Numero de las Dignidades, Prebendas y Oficios de esta Iglesia, y de sus calidades, obligaciones y presidencias.

ESTATUTO I (pág. 30)

Conforme a la Bula de la ereccion de esta Iglesia Colegial ha de haber en ella un Abad mayor, quatro Dignidades, que son Arcediano, Chantre, Tesorero, Mestre Escuela, ocho Canónigos, doce Racioneros, y doce Capellanes del número, y los demas Ministros que á mi me parecieren necesarios, de todos los quales hablaremos particularmente en los Estatutos de este Título.

ESTATUTO XIII (pág. 39)

Uno de los dichos Canonicatos se ha de proveer a un Maestro de Capilla, muy diestro en componer y gobernar Coro de Canto de Organo, a cuyo cargo estará este ministerio, y dar lección del mismo Canto, una hora antes de Vísperas, todos los días a todos los que la quisieren oír, gratis, por la tarde, fuera de la Semana Santa, y Sábados y Fiestas de guardar, instruyendo a los Mozos de Coro capaces para que ayuden a la Capilla de la Música.

ESTATUTO XIV (pág. 39)

Fuera de los dichos Canónigos ha de haber en esta Iglesia doce Racioneros, que con los Canónigos y dignidades y Abad han de ser y representar el Coro y Cabildo de ella: una de las cuales Raciones, la que primero se añadirá, se proveerá en un Sacerdote, o que tenga Orden Sacro, diestro en Música, y en gobernar Coro, que hará oficio de Organista, y se provea a persona que en ausencia o enfermedad del Maestro de Capilla pueda sustituir y dar la lección de Canto llano los días, y de la manera que se ha dicho del Maestro de capilla, y hará su oficio como adelante se dirá.

ESTATUTO XVII (pág. 41)

Todas las dichas Dignidades, canonicatos y raciones han de tener anexa personal y residencia, y proveerse en personas hábiles y suficientes de cuyas costumbres se tenga buena relación, y que no hayan sido Religiosos profesos, haciendo el Abad, y por su Provisor, información de ello, de testigos, habida en el lugar de la colegial, o en alguno de la Abadía, si allí pudieren llegar, y siendo de parte distante, que no puedan hacerlo, la

traerán hecha en el lugar de su residencia, aprobada por la Justicia del dicho Lugar, y despues por el dicho abad, y si de otra manera se les dieren la Colación y Posesión, sean en sí ningunas; y asi mismo han de ser Sacerdotes, o por lo menos que tengan edad competente para serlo, con obligación de ordenarse de Sacerdotes dentro de un año, y al que se le pasare el dicho año, contado del dia en que se tomó la posesion, sin haberse ordenado de Orden Sacro, ipso facto, quede la Prebenda vaca, o Dignidad, y se proveerá en otro sin hacerse mas diligencia, y siendo de Orden Sacro, si en el siguiente año no se hubiera ordenado de Sacerdote, pierda residiendo la mitad de toda la renta de su Prebenda, y se acrezca a la Fábrica, y a los presentes por mitad, irremisiblemente, advirtiendole que mientras no estuviere ordenado de Orden Sacro, no ha de entrar en Cabildo, sino en el ordinario de los Sábados, ni tener voto activo ni pasivo sino en cosas de hacienda; pero tendran Silla alta en el Coro, y lugar en las Procesiones y Cabildos en el último lugar; conviene a saber, si fuere Dignidad en el postrer lugar de las Dignidades, si Canónigo en el último de los Canónigos, y lo mismo si fuere Racionero o Capellán; pero en ordenándose de Orden Sacro resumirá el lugar conforme a su antigüedad o calidad de su Prebenda o Dignidad.

ESTATUTO XVIII (Pág. 42)

Ha de haber en esta Iglesia doce Capellanes del número, de los cuales se han de proveer los ocho de ellos que sepan cantar bien su parte de Canto de Organo, y las mejores voces que se hallaren; que los dos sean Contra-baxos, y los dos Tenores, y los dos Contra-altos, y los dos Tiples, o de otras voces las mejores que se pudieren hallar, y las demas Capellanías ha de ser nombrando el Patrón a las personas que quisiere; que los unos y los otros han de ser Sacerdotes o de edad para poderlo ser, como se ha dicho de los demas Capitulares de esta Iglesia, procurando en cuanto se pudiere que sepan bien cantar, de buena vida y fama, y que no hayan sido Religiosos profesos.

ESTATUTO XIX (pág. 42)

En la provision de la Maestría Escuela de esta Iglesia, y Magisterio de Capilla, Organista y Capellanías de la Música, pondrán el Abad y Cabildo Edictos con término competente en la puerta de esta Iglesia, y de la Catedral y Colegial de Sevilla, y otras partes que pareciere, recogiendo de los Opositores los dos mas a propósito para cada ministerio, habiendo todos jurado antes de votarlo asi, y de los dos escogerá el Patron uno, que será proveido, procurando que fuera de las partes que han de tener, sean de buena salud para que no hagan faltas, y esta primera vez se proveerán algunos sin Edictos.

ESTATUTO XXXIV (Pág. 53)

La Música de Canto de Organo habrá en esta Iglesia todos los Domingos y Fiestas de guardar, y dias de nuestra Señora, y Sábados a su Misa y Salve, dias de Sermon a la Misa, Completas y Misereres de Quaresma, y los demas que al Abad y Cabildo les pareciere, excusándola mucho en dias que no fueren Fiestas de guardar o muy solemnes.

ESTATUTO XXXV (Pág. 53/54)

El Abad que es, y por tiempo fuere, y la mayor parte del Cabildo de la dicha Iglesia, nombrará una persona cada año, que sea Baxo o Tenor, el que les pareciere, como sea Sacerdote o de Or/den Sacro, y muy hábil en el Canto llano, por Sochantre de esta Iglesia, el qual fuera de la obligacion de cantar y entonar, y hacer entonar en el Coro, y demas partes donde estuviere el Cabildo, y todos los principios que tocaren a Canto llano, ha de dar lecciones de él una horas todas las tardes antes de Vísperas, menos los dias que

señala el Estatuto que trata de la lección de Canto de Organo, en lo qual fuera de lo que toca a dar la dicha lección gratis a todas las personas que la quisieren oír, ha de imponer los Mozos de Coro que la oyeren en la Calenda, y en los Versetes y otras cosas que les toca cantar, de manera que siempre lo hayan de hacer estando bien instruidos, y sabrán cantar su parte para ayudar a la Música, y en esta forma se proveerá para ella un Ministril Baxon.

ESTATUTO XXXVIII (pág. 55/56)

Asimismo nombrará el Abad doce Mozos de Coro para servicio de esta Iglesia, que tendran por lo menos diez años, y serviran hasta veinte, que sepan leer y escribir, y la Doctrina Christiana, y ayudar a Misa, los quales andarán vestidos de Sotanas y Bonetes morados, y sus Sobrepellices, que traerán mientras sirvieren en la Iglesia, o estuvieren en ella: asistirán en el Altar y Coro, obedeciendo a los Capitulares en lo que les mandaren, y muy particularmente al Maestro de Capilla, Tesorero, Sochantre y Sacristanes, a los quales se le obligará que estudien en la Escuela, o con el Maestro de Latinidad y Canto, conforme al talento que tuvieren, repartiéndoles las horas como adelante se dirá, sin que les falte el castigo quando sea necesario a disposicion del Abad.

ESTATUTO XLIII (Pág. 58)

Ha de ser el Organista diestro en su Arte, el que tañerá el Organo de esta Iglesia todos los Sábados y Domingos, y Fiestas de guardar, Fiestas dobles, y Viernes de la Quaresma a las Completas y Misereres, y en las demas partes donde el Cabildo se congregare a algunos Oficios Divinos, y otras Fiestas de nuestra devoción particular que adelante se señalarán.

2.-Edicto de la segunda convocatoria

"Nos el Abad y Cabildo de la Insigne Iglesia Colegial de Olivares (Nullius Dioecesis) (*rúbrica*) Hacemos saber a todos los que el presente edicto vieren, que en Nuestra Insigne Iglesia Colegial esta bacante una Prebenda Ración afecta a el Magisterio de Capilla de ella, con igual renta, voz y voto, y todas las demas exenciones y privilegios que tienen las demas prebendas de dicha Insigne Iglesia. y se ha de proveer en sujeto que sea diestro en la composición, y en el gobierno del Choro de Canto de Órgano el que ha de ser Sacerdote, o con edad suficiente para Ordenarse in sacris dentro de un año: y no teniendo dicha edad y concurriendo en el las expresadas circunstancias se le ha de dar en encomienda, interin que cumplida la edad, y haviendose Ordenado se le confiera la Collazion y posesion de ella. Por tanto por el tenor del presente citamos y llamamos a todos los que quisieren hacer Oposición a la enunciada Prebenda para que dentro de Noventa días que se han de contar desde el de la fecha de este edicto parezcan ante el nuestro Infra escrito secretario Capitular a firmar su Oposición en la q. se les admitirá, oirá y guardará justicia. Dado en la Villa de Olivares a veinte y uno de Enero de mil setecientos. y sesenta años. = D. Agustín Mauricio Exámenes de Montilla. D. Manuel Gago. D. Juan de Sierra y Márquez. Por acuerdo Capitular. D. Joseph Hernández. y Arauxo Secretario Capitular". (A.C. 1758-65; fol 96v-97r)

3.- Resultados de la primera Oposición

(fol.85r) “En veinte de Diz^{re} de mil setecientos cinquenta y nueve años tubieron Cav^{do} extraordi^{no} con sedula ante dien, como lo an de uso y costumbre, en la sala Cap^{pr} de esta Insigne Igl^a Collexial; los señores /85v/ D Agⁿ de Montilla dig^d de Chantre y Presidente el D Andres de Sierra dig^d de thesorero D Manuel Gago D Manuel Pons D Jph Hern^z Araujo D Mariano Hern^z canonigos, D Ju Vexn^o D Franc^o Delgado D Ju Mayorga D Ju de Sierra y D Ant^o Gonz^s Pavon; y juntos los referidos señores capitulares, se leyo la sedula sitatoria; y despues dijo dho señor Presidente que este Cav^{do} era para que en vista de averse echo todos los actos asi secretos, como en concurso, a la oposicion de la Racion vacante de Mtr^o de Cappll^a y que a ellos avia concurrido a los secretos los dos señores diputados de este Cav^{do} qu ellos fueron D Ju Vexn^o y D Ju Mayorga con asistencia del S^r Sec^o Cap^{pr} y D Ju Roldan Guatel, segundo organista de la St^a Ygl^a de Sev^a sujeto mui abil, y de consiencia, que de orden de este Cav^{do} se trajo, para q. como tal examinase a los dos opositores que avian firmado la oposicion, y diese su voto, o pareser secreto, como asi lo ha efectuado; y a los de concurso este Cav^{do} y avia oido todos los que se ejecutaron en ellos; en cuiá intelixa. avia sitado a este Cav^{do} para que dhos señores diputados hiscieran /86r/ prest^e lo que se ejecuto en los actos secretos, y se abriese el pareser o voto consultivo del dho D Ju Roldan, y oido todo lo referido se acordo que el prest^e Sec^o Capp^r diese quenta de todos los actos, y examen secreto que se les avian echo a D Domingo Vidal, y a D Franc^o Delgado Montero que fueron los dos opositores que han firmado la oposicion a dha Racion, y susequentem^{te} dijo dho Sec^o Capp^r y dio quenta como haviendose nombrado en el Cav^{do} que se selebro el dia 1 de Diz^{re} por diputados para el efecto referido a los dos dhos señores D Ju Vexn^o y D Ju Mayorga con asistencia del Sec^o Capp^r y D Ju Roldan; se auia empesado dha oposicion el dia 10 del que corre, y para ello todos los quatro señores referidos y los dos opositores se entraron en esta sala Capp^r adonde se mando traer un Breviario y un puntero, estando la puerta serrada; el S^r Diputado mas antiguo metio dho puntero en el salterio del breviario, y saco el salmo de

1ª, y de este, dho D Ju Roldan les señalo para que compusieran a canto de horgano el primero y ultimo salmo, con el gloriapatri; señalandole de termino dies y seis oras; las que estubieron en esta dha sala Capp^r por no aver otro sitio mas comodo, enserrados vajo de llave, y es/86v/ta quedo en poder del S^r Sec^o Capp^r y cumplidas dhas dies y seis horas, todos los referidos quatro señores abrieron la puerta de dha sala Capp^r recojiendo la composicion que avian echo, para que se pusiera en limpio; despues subseq^e dhos quatro señores en la referida sala Capp^r y el Pertiguero de la parte de afuera mandaron que entrase uno de los opositores, y a puerta serrada el dho D Ju Roldan le hizo varias preguntas pertenecientes a dha oposicion, y habiendo finalisado con el dho opositor, se mando entrar el otro, con el que hizo lo mismo; y finalisado esto les dio otra obra para que en la misma sala, y con la misma custodia, la compusieran a canto llano, señalandole tres horas para ella, por ser cosa facil, y cumplidas concurrieron los señores diputados y la recojieron en la forma anterior, y finalisado estos actos; en los dias dose y trese del q corre les señalo veinte y quatro horas para q aviendoles dado una letra compusieran un villansico a quatro voses y dos violines acordes, quedando para este efecto el uno enserrado /87r/ en dha sala Capp^r y por ser obra que quiere que se separen se paso al otro al Hospital, que esta contiguo a esta Igl^a donde quedo enserrado, con la referida custodia y llaves en poder del Sec^o Capp^r y cumplidas la dhas veinte y quatro horas, los referidos señores pasaron y recojieron dhas obras y en la forma dha; y solo se les dava el termino presiso para comer y descansar; y aviendose finalisado dha obra, despues el dho Juez les dio dha obra que llaman motete, para que la compusieran en la forma q dhos opositores les paresiese, para cuiio fin quedaron enserradod en dha sala Capp^r por el tp^o de la tarde del dia catorse, y cumplida los referidos señores pasaron y la recojieron en la forma dha, y aviendose finalisado los referidos actos secretos, todas las obras dhas quedaron en poder de los dhos señores para que reconosidas pudiera dho juez dar el voto cosultivo secreto; asi mismo dho Sec^o Capp^r dijo que como les consta a todos los señores capitulares, en los dias dies y siete y dies y ocho se havian echo los actos publicos, y oposicion en concurso, como se avia sitado por los edictos, y en ellos se avian cantado toda la /87v/ obra que avian compuesto, con distincion cada uno la suia; y mas otras voluntarias que dhos opositores train; en este Cavdo. se mando abrir el pareser o boto secreto del dho Juez que

al pie de la letra es como se sigue= = Rm^o S^r aviendo dispuesto y concluido los actos de la oposicion a la prevd^a del magisterio de Capilla de esta St^a Ynsigne Collex^l en el modo que me ha paresido correspondiente y regular a dho empleo: presenciados por el Señor Sec^o Capp^r y señores Diputados destinados por V.S: y echo cargo de los dos sujetos que han concurrido: llevando por obxeto las tres circunstancias de actitud para dirigir Capilla y coro: de lo fundamental (y de poco efugio) en la composicion, y de lo advitrario, y comun en dha facult^d devo exponer a V.S. lo sigt^e. Primeramte. en lo correspondiente a dirigir capilla y coro: los contemplo nuevos y de poca practica. En lo perteneciente a lo fundamental y de poco efugio: han echo una corta parte digna de aprovacion, (bien que en esto esta mas instruido, Dⁿ Ju Domingo. En lo perteneciente a lo advitrario y comun (en lo que /88r/ ai mucho efuxio) los he hallado en ygal grado, pesadas circunstancias; esto es lo que alcanza mi cortedad para descargo de mi conciencia, deseando en todo acertar, y obedeser a V.S. Rm^a a quien la Divn^a prospere dilatados siglos. Olivares y Diz^{te} en 18 de 1759 = Rt^e Serv^r y Cappⁿ de V.S. Rm^a, = Juan Roldan Guatel=

y aviendo dhos señores oydo el referido pareser, dijo dho S^r Presidente se leyese el estatuto trese del titulo sexto , que leydo, se acordo se ponga aqui al pie de la letra, y es como sigue = *Uno de los dhos canonicatos se ha de proveer en un maestro de Capilla, mui diestro en componer y gobernar el coro de canto de organo a cuiro cargo estara este ministerio, y dar lecion del mismo canto una ora antes de visperas todos los dias, a todos los que quisieren, gratis por la tarde; fuera de la semana Sta y savados y fiestas de guardar, ynstruiendo los mosos de coro capases para que ayuden a la capilla de musica* = y finalizado dho estatuto el referido S^r Presidente, dijo que en vista de todo lo executado, y por el dictamen del Juez y el referido estatuto, le paresia, y era su voto que dha oposicion se quedase avierta, y para ella se pusieran nuevos edictos y que dhos dos opositores, quedasen con su oposicion /88v/ echas para ber si pasase algun opositor capas de que se pueda cumplir con lo que previene el referido estatuto; y aviendose seguido despues votando, el sgt^e que lo es el S^r D Andres de Sierra, dijo y voto, que para que se ejecutase la proposicion, y voto del S^r Presidente, se ejecutase por votos secretos; y a esto

se conformaron todos los señores capitulares que componen este Cavdo. con cuiá conform^d el prest^e Sec^o Capp^r repartio los votos, y aviendolos buelto a recojer, en la forma acostumbrada, se hayo que todos los señores estavan conformes, en que se prolongase dha oposicion, para que se pueda cumplir con lo que previene dho estatuto, y que dhos dos opositores quedasen con su oposicion echa; y en vista de dha conformd. se acordo que se pusieran nuevos edictos los que avian de correr por el termino de noventa dias, y que se pusieran estos edictos en distintas Igl^{as} asi en Sev^a como en otros Pueblos donde haia Igl^{as} catedrales, o colexiales; tambien se acordo que se le noticie al Exm^o S^r Patrono lo acordado en este Cavd^o insertandole un tanto del voto que dio dho Juez, y otro del estatuto, para que estando dho Exm^o S^r Patrono noticioso de esto, no lleve a mal todo lo practicado: /89r/ asi mismo se acordo que al Rm^o S^r Abb^d se le escriba ygal carta y informe a su Ex^a de palabra = asi mismo en este Cavd^o se leyo un memorial de D Mig^l de Aponte sochantre de esta Igl^a y quien da leccion de canto llano a los mosos de coro, en que pide se le de lo señalado, por dho trabajo; y en vista de este memorial se acordo q el S^r Contador maior le ajuste la quenta, y de su importe el S^r Maiordomo comunal = asi mismo se acordo q respecto a que D Ju Roldan Guatel paso a esta V^a y ha estado nueve dias, para asistir como juez a la oposicion de la maestria de Capilla, y que por este trabajo nada se le ha dado, ni el querra tomar cosa alguna; de comun conform^d se mando que se le regale un corte de chupa y clason con sus foros de terciopelo, cuiá comicion se le dio al S^r Jph Montero ajente de esta Igl^a en Sev^a que se lo comprase, y a nombre de este Cav^{do} lo remitiese al referido D Ju Roldan, en estas Pasqsm.

Cabildo extraordinario del 20 de Diciembre de 1759; A.C. libro 1759-1765, fols. 85r-89r))

4.- Resultados de la Oposición de Valdivia

(fol. 105v) "En el Cavildo extraordinario qe se zelebro este dia dos de Maio de mill sete^{os} sesenta con sedula ante diem, estando juntos como lo han de uso y costumbre en la sala Cap^{ar} de esta Ynsigne Yg^a Collex^l de Olivares los S^{res}. Dⁿ Agustin de Montilla Dignidad de Chantre y Pres^{te} Dⁿ. Joseph de Viera Dignidad de Maestrescuela. Dⁿ Manuel Gago: Dⁿ Joseph Hern^z y Arauxo: Dn. Mariano Hern^z, Canonigos: Dⁿ Juan Bejarano: Dⁿ Juan Maiorga: Dⁿ Juan de Sierra: y Dⁿ Antonio Pabon Ra^{os} y todos Capr^{es} leida q fue por el presente Sr^{io} Cap^{ar} la sedula conbocatoria dada por el S^r Pres^{te} dijo q este Cavildo era para q en virtud de haberse echo la Oposizion a la Prebenda Razion de el Majisterio de Capilla de esta Yg^a por Dⁿ Juan Pascual Valdivia unico opositor q avia concurrido a ella, se diese q^{ta} de los ejerzizios secretos practicados a q concurrieron como Diputados de el Cavildo los S^{res} Dⁿ Juan Bejarano y Dⁿ Juan Maiorga Ra^{os} con el Maestro nombrado Dⁿ Juan Roldan Guatel Segundo Organista de la S^{ta} Yg^a de Sevilla, sujeto de la maior integridad y perizia en el Arte, por lo q fue nonbrado de comun Acuerdo por el Cavildo; para que en su conzienzia diese las obras q devia conponer el opositor, fuese preguntado y examinado, de lo q pondria su dictamen por escrito serrado al Cavildo y en este le presento el presente Sr^{io} Cap^{ar} con cuia asistencia se izieron todos los ejerzizios por los q de ellos daria q^{ta} el S^{or} Sr^{io} Cap^{ar} en cuia virtud supuesto lo relazonado en el dia beinte y tres de Abril con asistencia de los dhos Sr^{es} /**fol.106**/ estando en la Sala Cap^{ar} se mando traer un Breviario y puntero con el q el S^r Diputado mas antiguo pico en el estando zerrado se avrio por la sabatina y salmo ziendo de ella de el q dijo conpusiese el primer berso y ultimo con el Gloria patri a sinco bozes y aconpañam^{to} de el septimo tono, dandole a cada boz la entonasion con las figuras q le propuso en papel blanco, como el reglado q se registro estar sin musica alguna en el, quedo con la custodia en dha sala Cap^{ar} solo el referido Dⁿ Juan Pascual de Valdivia y serrando por de fuera se tomo la llabe por el Sr^{io} Cap^{ar} y se le dio el termino de diez y seis oras, cunplido dho termino juntos los S^{res} Diputados Sr^{io} Cap^{ar} y el Maestro entraron y recojieron la obra q tenia concluida vista se

dio a copiar: y se asigno ora para concurrir todos en el dia beinte y quatro en la tarde en dha Sala donde por el Maestro se le dio la letra para q compusiese un villanzico a quatro bozes y dos violines con los tonos y repartimientos de la obra a que se avia de ligar para lo q se le señalo beinte y quatro oras, quedando en la misma custodia q para la otra obra q compuso y cunplido el termino en el dia beinte y zinco se recojio con las mismas zircunstanziyas dha obra: y en el beinte y seis se izo el examen al fazistol; y preguntas sueltas consernientes a las reglas del Arte, dandole un paso q entrase y otros q le figurase en musica para lo q se le dio el termino correspondiente y ejecutado se recojio como las antezedentes obras: el beinte y siete con las prebenziones y asisteziyas dhas le dio el Maestro el paso forzado de motete con termino de quatro oras, se le recojio esta obra con la misma /106v/ formalidad q las Anteriores y todas las registro y reconozio a su satisfazion el maestro para en su vista poder dar el informe de ellas por lo q se paso en la taerde de dho dia a Cantar las obras conpuestas por el Opositor a presenzia de el Cavildo pleno estando formado en el Coro y sillas respectivas, y añadio con permiso de el S^r Pres^{te} algunas obras boluntarias como esto y lo executado en el sig^{te} dia beinte y ocho en q se canto el billanzico y demas obras consta a todos los S^{res} con lo q el acto ppc^o de la Oposicion se finaliso; segun y en la forma q por los edictos se prebenia: enterados los S^{res} Cap^{res} de aberse seguido el metodo y forma q se llebo en la oposizion q para esta misma prebenda se izo y dio por no bastante aquella como consta de el Acuerdo Cap^{ar} en el dia beinte de Di^{te} pasado q se tubo presente y en consecuenzia el Sr. Pres^{te} dijo q se avriese y leiese el Dictamen dado por Dⁿ Juan Roldan maestro nombrado por el Cavildo para este efecto: por mi el Pres^{te} Sr^{io} quitada la nema al pliego serrado q entrego el dho, se leio y al pie de la letra es como se sigue=

= R^{mo} S^r. en consecuenzia de lo dispuesto por V^s en lo perteneziente al examen en el enpleo de Maestro de Capilla: siguiendo el mismo orden q tengo expuesto a V^s y con arreglo a las Obligaziones q corresponden a dho enpleo; debo a V^s lo q siento, en los tres puntos q lo abrazan todo = Lo primero en lo pertenesiente a dirigir Capilla y coro: lo he re-/fol.107/ conozido tener suficiente Practica Inteligencia y Disposizion: en lo segundo pertenesiente a lo fundamental (y de poco efugio) ha echo competente parte, areglado a

los prezeptos de la Composizion: en lo terzero perteneziente a lo advitrario y comun (en q ai mucho efugio) ha cumplido, expesialmente en la combinazion de letra y Musica. Esto es lo q siento y debo dezir para descargo de mi consiensia deseando resulte el maior culto de la Ig^a y Obsequio a V^s R a quien la Divina prospere dilatados siglos en su maior aumento #. Olibares en beinte y nueve de Abril de mill sete^{os} y sesenta. Rendido Cap^{ar} y Serv^{or} de V^s R. Juan / Roldan Guatel=

= por el S^r Pres^{te} se dijo q para poder comminar y tener presente el ynforme dado de los dos opositores q hubo a esta misma prebenda se leiese por mi el Sr^{io} Cap^{ar} lo q se ejecuto y de su vista el S^{or} Pres^{te} expuso q en atenzion a la diferencia grande q ai entre los informes y no ser los anteriores Opositores en competenzia del presente para equipararse, se diese por los S^{res} su boto como gustasen publica u secretam^e si era digno de un segundo lugar por q ni este deberia tener a quien faltaba la aptituz e idoneidad q se requiere para exercer el Majisterio de Capilla; ademas de q el menos malo de los dos en la tal qual suficiensia de la una corta parte digna de aprobazion, q informa el pareser de el Maestro, se ha desistido de la pretension q entonzes iso: a todo lo relacionado cada uno de los S^{res} en su lugar y tienpo dijeron q^{to} se les ofresio contestando en lo dho, y q para /107v/ aser constar al Ex^{mo} S^r Patrono no haber para proponer dos sujetos aviles estando como esta dada q^{ta} de la oposision q entonzes se izo, tanto de el dictamen de el Maestro y el animo de poner otros edictos para q se pidio la anuenzia a S.E. en consecuencia de esto se ponga por mi como Sr^{io} Cap^{ar} zertificasion de no haber concurrido otro opositor, el dictamen y aprobasion q dio de este el Maestro; y en la carta se exprese el motibo de no proponer dos; a lo q asintieron unanimes y conformes eszepto el S^r Dⁿ Juan de Sierra q dijo no se conformaba; y con la pluralidad de botos se Acordo se efectuase como dho es, Y no aviendo ocurrido otra cosa particular se concluiu este Cavildo de todo lo qual doi fee.= Ante mi Dn Joseph Hern^z Arauxo Sr^{io} Cap^{ar} (rúbrica).

(Cabildo de 2 de Mayo de 1760; A.C. 1758-1765; fols. 105v-107v.)

5.- Estatuto sobre la situación de encomienda

Si en la provision de Maestre Escuela, Maestro de Capilla, Organista, y los ocho Cantores, que han de ser Capellanes, se hallasen personas de buenas partes para aquellos ministerios, y habiéndose puesto Edictos no se hallasen de la edad referida en estos Estatutos, con tanta suficiencia como la que se podrá hallar en personas de menos edad en este caso, o por otra causa que lo impida, avisará el Abad y Cabildo al Patron, para que prestando su consentimiento se les den las dichas Prebendas o Capellanías a las tales personas en encomienda, con la misma renta, hasta que teniendo edad legítima, si pareciere asi al Abad y Cabildo, los presente al Patron, y el Abad dé la Colacion, y sin ella no votarán en Cabildo.

(Estatutos... Título IV, estatuto XLVIII; pág. 61)

6.- Encabezamiento del libro “*Razon de los Individuos de esta Ygla desde el tiempo de Collex^l.*”-

(Fol.1r) “*Individuos de esta St^a Insigne Igl^a Colleg^l desde el año de 1627 Primero de Colleg^b”*

En febrero de 1624 tomo poss^{on} de la Dignidad Abacial el Rev^{mo} S^r Dⁿ Fran^{co} Fernandez Beltran Cappⁿ Maior q^e era en tiempo de la Capilla, y desde el año referido se nomino esta Ygl^a Colleg^l y sus individuos Dignidades, Can^{os} Raz^{ros} Capp^{nes} (...?) pero hasta el año de 1627 no se no se formalizo esta Collax^l p^r no haver tenido hasta dho año renta de los Beneficios con q^e se doto esta Collex^l p^r lo q^e no hai razon formal de los individuos hasta dho año de 1627 en que empiezan las actas Capitulares”.

(fol. 2r) “En el año de 1792, el Rev^{mo} S^r Abad y Cavildo de esta St^a Ynsig^e Ygl^a Collex^l encargo el arreglo de Papeles, su Ymbentario, Protocolo y demas conducentes, y este de los Yndividuos que a tenido esta St^a Ynsig^e Ygl^a desde q^e se erigio en Collex^l Ynsig^e la Capilla q^e antes era q^e aunque se erigio en el año de 1624 no se formalizo hasta el de 1627.

Sigue la tabla de los Yndividuos de q^e se a encontrado noticias, sin embargo de la confusión y faltas de noticias q^e tienen los papeles y Libros, y los muchos papeles y libros q^e se hallan faltos”.

7.- “Libro Blanco”: Encabezamiento y deberes del maestro de capilla.

Libro de la Insigne Iglesia Colegial de Olivares, para que por el Señor Secretario Capitular se anote en el todo, lo que se tenga por particular, y pida perpetua observancia, para que con esto se eviten las continuas diferencias, que a cada paso se ofrezcan en los Cavildos, y se tenga por pauta fixa, interin, que otra cosa con mejor acuerdo se determina; y todo lo q se notare, a de ir firmado del dho S^r Secretario, que fuere en el tiempo, en que se mande poner, y tubo principio este libro en el año de mil setez.^{tos} sesenta y seis = (rúbrica)

/fol. 2r/

Obligaciones del S^r Maestro de Capilla, puestas por los SS^{es} Diputados nombrados por el Cav^{do} para este fin; y copiadas a la letra, son como se sigue;=

En cumplim^{to} de la Comision, que se nos encargo, por V.S.R. para que hicieramos una tabla de las funciones, que deve servir la musica de esta Insig^e Ig^l con espresion de todas las obras, que el S^r Maestro de Capilla a de componer cada año, para evitar confusiones, y dudas, nos a parecido conven^{te} ejecutarla en la forma siguiente, la que siendo del agrado de V.S. la mandara cumplir a la letra, aumentar, o disminuirla como contemple mas arreglado;=

Natividad. ocho villancicos; uno de calenda, y en cada nocturno uno de chanza;= en todos tres días se a de cantar villancico despues de la Epistola, y desp^s de alzar a Dios=

El invitatorio de musica alternando con el canto llano;=

Dia de Niebes = prima solemne con villancico de Calenda; un motete para despues de alzar, Villancico para la procesion:

Conzepcion = Villancico de Calenda, y motete:

Corpus Christi = dos villancicos a quatro para la procesion; y despues de alzar motete:

Ascension = un villancico nuevo para la hora; el primer Salmo de Nona de papeles, el tercero de segundillo o papeles=

/fol 2v/

Semana Santa = de terzero a terzero año un miserere nuevo, la primera lamentacion de Capilla, las demas solas, o a duo = Gloria Laus = Un miserere ligero para los viernes de Cuaresma, el que habra de servir el Viernes Santo=

Domingo de Ramos = Gloria Laus en la Procesion, la misa con musica, y los versos de Pasion=

Martes y Viernes Santo = los versos en la Pasion con musica.=

Miercoles Santo; Misa y Pasion como el Domingo, y en las tinieblas de la tarde la primera Lamentacion de Capilla, y las otras dos solas o a duo; despues de las

tinieblas factus est, y miserere de Capilla:=

Jueves Santo = Misa de primera Clase, y tinieblas como el miercoles.

Viernes Santo = en la Pasion Musica, y a la tarde miserere como los demas
Viernes = el himno de Vexilla Regis, que se canta quando la Señã, le a de cantar la musica, y el choro alternatibam^{te}. =

En los Viernes de Quaresma Completas de musica, y despues miserere;=

Primeras clases de todo Rito; las primeras visperas de Papeles; y en la misa musica, y motete propio, o del Comun; el que se a de Cantar despues de alzar a Dios; y en las segundas visperas la magnifica de papeles=

/fol 3r/

Aparatos de primeras clases = las primeras visperas de papeles, o de fazistor alternando con el organo; la misa de papeles, despues de alzar motete, y en las segundas visperas magnifica de papeles, o de facistor;

En las primas Solemnes, y Nona, el primer Psalmo de papeles y el terzero de segundillo, o papeles=

Secuencias para todas las festividades, que las tubieren=

En las Dominicas de adviento Septuagesima y Quaresmales se a de cantar la misa a fasistor=

Dias de letanias = viernes de Quaresma; y dias de Sermon se a de cantar a fasistor en esta forma= El primer Kirie se a de cantar solo; el segundo de Capilla, y asi

siguen alternativamente, y el ultimo de Capilla = en dhos dias el Credo a canto llano, y el incarnatus de Capilla; y los Santus como los Kiries; despues de alzar a Dios motete; y los Agnus como los Kiries = se advierte q. en qualquiera oficio ferial, y de difuntos no son las respnsiones de Capilla = En el dia de difuntos la misa a de ser de Capilla; y en la procesion, el primer responso y el ultimo a de ser de Capilla, y el requiescant in pace de Capilla=

El Archivo a de tener ademas de la providencia de fasistor; las obras latinas, que son precisas para sus funciones en las vacantes; y si el S^r Maestro se sirviere de las obras del Archivo, y se menoscavaren /fol 3v/ en funciones de fuera las a de renobar a su costa;

En cada año a de dexar el S^r Maestro una obra latina, para el archivo, y si el S^r Maestro se sirviere de las que tenga en adelante el archivo, a de dexar en el, otra obra por el menos cabo;

Ha de constar por Inventario todas las obras, que estubieren en dho Archivo, el que se a de visitar todos los años, para reconozar si esta Integro, y ver si el S^r Maestro a cumplido con Entregar la obra, a que esta obligado = Dⁿ Juan Phelipe Vexarano = Dⁿ Juan Mayorga; cuiu tabla o plan, haviendose presentado en el Cavdo que se celebros en el dia veintidos de Marzo de mil setez^{tos} sesenta y seis años, se aprobo, y se acepto p^r el Maestro de Capilla; y se mando para su perpetuidad, y permanencia copiar a la letra en este libro, de lo que doi fee / Juan de Sierra y Marquez / SS^{rio} Capp^r (rúbrica).

8.- Estatutos sobre festividades y canto llano

Asimismo es mi voluntad que se canten Maytines solemnes a Canto llano los dias siguientes: el dia de Pascua de Reyes, el dia de la Purificacion de nuestra Señora, el Miércoles de Ceniza, el Domingo de Ramos, el Jueves y Viernes y Sábado Santo, el Domingo de Pascua de Resurreccion, el dia de la Ascension de nuestro Señor, el Domingo de Pascua de Espiritu Santo, el Domingo de la Santísima Trinidad, el dia de la Fiesta de de corpus Christi, el dia de los Apóstoles San Pedro y San Pablo, Santiago Patron de España, el dia de Santo Domingo de Guzman Patron de mi Casa y de mi linage, el dia de nuestra Señora de las Nieves Patrona de la Iglesia, el dia de la Asuncion de nuestra Señora, el dia de todos Santos, el dia de la Concepcion de nuestra Señora, y el primer dia de Pascua de Navidad, los cuales se cantaran a prima noche despues de la oracion, excepto los del Jueves y Viernes y Sábado Santo, que se cantarán a la hora que acostumbra la Iglesia, y los del Domingo de pascua de Resurreccion, que se cantaran muy de mañana el mismo domingo, y los de Pascua de Navidad, que se entrará en ellos aquella noche a las once, y se dirá consecutivamente la Misa que llaman del Gallo por la paz y aumento de esta Iglesia, y luego las Laudes y Prima, y despues de ellos la Misa de la Aurora por los Capitulares y personas de ella, en que fenecerá el Oficio, procediendo con toda solemnidad, y que todo se diga a hora competente.

(Estatutos... Título VII, Estatuto VIII. págs. 66-67)

Todos los demas dias del año se diran Maytines en tono baxo decente, hallándose en ellos solamente por obligacion los dos semaneros de Misas cantadas de Tercia y Prima, los dos Prebendados Semaneros de Capas, y los dos Capellanes Semaneros de Diáconos, a cuyo cargo ha de estar decir las Misas rezadas de Prima y once, y un Sacristan,

Sochantre o cetrero, y dos Mozos de coro, todos por su turno, residiendo en ellos el Abad los Domingos del año si quisire, entrando en ellos perpetuamentea prima noche, sin que esta hora se pueda mudar jamas por causa ninguna que suceda.

(*Estatutos...* Título VII, Estatuto IX. págs. 67-68)

9.- Estatutos sobre horarios y calendario de las clases

Y porque los Mozos de coro de esta Iglesia y otros Ministros, y los demas que quisieren de dentro y fuera es justo que tengan hora señalada para oir la leccion de Latinidad y Canto de Organo y llano, que en esta Iglesia se ha de leer, y los menores puedan acudir a la Escuela y los Divinos Oficios, es justo que tengan las mejores horas del dia, dispongo que los meses de Noviembre y Diciembre y Enero de cada año se diga la Misa rezada de Prima a las siete de la mañana en punto, habiendose tañido a ella un cuarto de hora antes , desde el qual tiempo, y no antes, se abrirán las puertas de la Iglesia, y desde las siete y media que se habrá acabado se leerá Latinidad hasta las nueve, a la qual hora se empazarán los Divinos Oficios, habiéndose tañido una antes a ellos, y por la tarde de todo el dicho tiempo empezará a tañer a Vísperas a la una, y a esa hora se empezarán las lecciones de Canto llano y Organo hasta las dos en diferentes lugares que pareciere al Abad, a la qual hora se comenzarán las Vísperas, que con las Completas durarán ordinariamente hora y media, , y desde el fin de las Vísperas, que saldrá del Coro al Maestre Escuela, y los que oyeren la leccion, hasta las cinco se leerá la otra leccion de Latinidad, que generalmente podrá durar dos horas. El mes de Febrero y el de Octubre se dirá la Misa de Prima a las seis y media, los Oficios a las ocho y media, y por la tarde

las Vísperas a las dos y media: los meses de Marzo y Septiembre se dirá la Misa rezada de Prima a las seis, los Oficios a las ocho, por la tarde las Vísperas a las tres: los meses de Abril y Agosto se dirá la Misa rezada de Prima a las cinco y media, los Oficios a las siete y media, por la tarde las Vísperas a las tres y media: los meses de Mayo, Junio y Julio se dirá la Misa rezada de Prima a las cinco, los Oficios a las siete, y por la tarde los Oficios a las quatro, acomodando las horas de Latinidad y Canto llano en la forma que se advirtió al principio de este Estatuto en los meses de Noviembre, Diciembre y Enero.

(Estatutos... Título VII, Estatuto II; pág. 63-64).

Los dias de Quaresma, quando se dicen Vísperas por la mañana, se leerá la leccion de Canto por la tarde desde la una y media hasta las dos y media, y hasta las quatro y media la leccion de Latinidad, y entonces se dirán las Completas, y quando hubiere Miserere despues de ellas.

(Estatutos... Título VII, Estatuto V; pág. 65).

10.- Testamento Primero

Año de 1810

Protocolo de Ess^{ras} e Ynstrumentos publicos respectibo a dho año.

(Fol. 55r) Testamento de Dⁿ Juan Val/divia y Valenzuela Presb^o Racionero de la Ynsig^e Yg^a Colegial de esta V^a.

En el nombre de Dios todopoderoso/ Amen. Sepan quantos esta carta de / testamento y ultima voluntad vi/eren como yo Dⁿ Juan Valdivia y Va/lenzuela, Presb^o Racionero de la Yn/signe Yglesia Colegial de esta Villa de Olivares, natural de la vi/lla de Alcala la R^l hijo legitimo y de legitimo matrim^o de Dⁿ Grego/rio Valenzuela y Valdivia y D^a Ana Valdivia, naturales y vecinos que / fueron de dha Villa ya difuntos; estando enfermo en cama y estando mi acu/erdo juicio, y entendimiento natural qual Dios Nuestro S^{or} ha sido / servido concederme y creyendo como firme y verdaderamente creo en el / Divino Mysterio de la Ss^{ma} Trinidad, Padre, Hijo y Espiritu Santo, / tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo los demas / misterios que cree y confiesa Nuestra Santa Madre Yglesia / Catolica Romana, en cuya fee y creencia he vivido yntento / vivir, y morir, como fiel y catolico Cristiano, temiendome de / la muerte, deseando salvar mi Alma, y que me halle prevenido y des/cargado mi consiensa, otorgo q^e hago y ordeno mi testamento en / la forma y manera siguiente./

Primeramente ofrezco y encomiendo mi Alma a Dios Nuestro / Sst que la crió y redimio con el precio infinito, de su Sanctissima / vida pasion y muerte, y ruego a Su

divina magestad sea servi/do perdonarla mis culpas y llevarla al eterno descanso de su Glo/ria para q^e fue criada / y mi cuerpo mando a la tierra de q^e / fue formado./

Y quando ses voluntad de Dios Nuestro S^{or} llevarme de esta presente / vida, mando que mi cuerpo, vestido con las vestiduras sacerdotales / y en la forma de entierro q^e se acostumbra hacer a los Ss^{res} Preven/dados de dha Insig^e Yglesia sea sepultado en ella en la Bobeda destina/da p^a los Ss^{res} Capitulares./

Yt mando se digan por mi Alma, e intencion, cient misas resadas / su limosna a quatro r^s cada una, a ezepcion de las que celebraren en / dia de mi entierro que su estipendio sera de cinco r^s aplicandose la / quarta parte de dhas misas por la Colecturia, y las demas a dispozoⁿ / de mis Albaceas./

Yt a las mandas forzosas y acostumbradas, mando se de por una vez / la limosna, que es estilo, con que las desisto, y aparto del dno. q^e / puedan tener a mis vienes./

Yt declaro estoy debiendo a la Ynsig^e Yg^a Colegial de esta Villa, mil / tresciento veinte y ocho r^s de vⁿ valor de ocho fanegas de trigo a precio de / ciento sesenta y seis r^s vⁿ cada fanega, q^e dha Ynsig^e Yg^a se sirvio de prestarme / para mis urgencias, por la mucha escases que havia, en el año pasado / de mil ochocientos y quatro, es mi voluntad se pague dha cantidad de / mis vienes por mis Albaceas./

Yt declaro, estoy debiendo a la misma Ynsig^e Yglesia Colegial, tres / mil r^s de vⁿ que por via de prestamo se me dieron para mis ur/gencias en el año pasado de mil ochocientos y quatro, con la / obligacion de satisfacer dha cantidad, con la parte de renta / que me pertenciere de fieldades y otros manuales hasta ex/tinguir la, es mi voluntad se pague de mis vienes el resto que / estubiese debiendo, liquidada que sea la cuenta por la contaduria de dha Ynsig^e Yglesia y assi lo declaro p^a q^e conste./

Yt declaro, tengo en mi poder cierta cantidad de R^s que cons/tan de apuntacion que conserbo en mi gaveta, la qual pertene/se a Joachin Gomez V^{no} de la ciudad de Sevilla, residente al pre/sente en esta Villa es mi voluntad se entregue, lo que resulte al referido Gomez y asi lo declaro para q^e conste./

[Yt declaro] que asimismo tengo en mi poder quatro Cubiertos //(56r) de plata, propios de Juan Gonzalez vecino de esta Villa es / mi voluntad se le entreguen al suso dho, pagando tresci/entos r^s que le preste para sus urgencias, por cuya ra/zon fueron empeñados dhos cubiertos y asi lo declaro p^a / que conste./

Yt Declaro, que Man^l Pallares de Luis v^{no} de esta Villa, me esta debiendo quatrocientos y pico de r^s vⁿ que le he prestado / p^a sus urgencias, en diferentes partidas; cuya cantidad es mi / voluntad, se cobre por mis Albaceas, y se entregue a Ysabel / Pallares, su hija, que tengo en mis casas y compañía; a quien / se la doy por via de limosna, manda o como mas haya lugar p^a / que me encomiende a Dios, y assi lo declaro p^a que conste./

Yt Declaro, que Fran^{co} Falces v^{no} de estya Villa, me esta debien/do ochocientos d^s de vⁿ que le he prestado en diferentes parti/das para socorrer sus necesidades, es mi voluntad se cobre / dha cantidad por mis Albaceas, y se le entregue el vale que / conservo en mis papeles./

Yt declaro que diferentes sugetos vecinos de esta Villa, me estan / debiendo cierta cantidad de rr^s que con esprezion constan de una / apuntacion q^e conservo en mi poder, es mi voluntad, se cobren / las partidas q^e a cada uno le esta apuntadas, por mis Albaceas y Hros., y assi lo declaro p^a que conste./

Yt declaro, que no tengo presente deber cosa alguna a mas de lo / que dexo declarado en este testamento pero si resultase //(56v) deber alguna otra cosa, es mi voluntad se pague de mis vienes por mis Albaceas./

Yt Declaro, que tengo por vienes mios propios unas casas de / morada en que al presente vivo, y son en la Calle Carsel vieja / de esta villa; linderas con casas de Ambrosio Delgado, y corral de las casas de Juan Rique Simon= una suerte de Arboleda en los / Ruviales termino de esta v^a, y una aranzada y quarta de tierra / al sitio del Desmochado de este termino; y assi lo declaro para que conste./

Yt mando y es mi voluntad se de por una vez por via de limos/na, manda o legado, a Maria de la Concepcion y Rosalia / Sanchez hermanas, hixas de Josef Sanchez y Manuela Sedillos / V^{nos} de esta V^a ciento y cinquenta r^s vⁿ a cada una; cuia can/tidad, se pagara de mis vienes por mis Albaceas, como tambien cient rr^s en la misma forma, a Fran^{ca} Bejarano viuda de / Antonio Hernandez Ponce, p^a que me encomienden a Dios./

Yt mando, y es mi voluntad se entregue a Dⁿ Pedro Ruiz / Preb^o de la Villa de Alcala la R^l mi sobrino, una sotana / y manteo de seda que yo tengo de mi uso, y assi mismo, un cuvierto de plata, y cuchillo, el que quiera escoger dho mi / sobrino de lo que hay; porq^e asi es mi voluntad, y lo declaro p^a que conste./

Yt mando se entregue por mis Albaceas, a la Ynsig^e Yg^a Coleg^l / de esta V^a los papeles de musica que conservo en mi poder por / perteneser estos a la misma Yglesia, y assi lo declaro para que conste./

Y para pagar y cumplir este mi testamento, mandas / y legados en el contenido nombro por mis Albaceas testa/mentarios cumplidores y pagadores a Dⁿ Fran^{co} Santos / Soriano y Guzman, y a Dⁿ Josef de Leon y Bolaños Presbite/ros Racioneros de la referida Ynsigne Yglesia Coleg^l //(57r) a los cuales y a cada uno insolidum doy el poder en dro. / nesario, para que entren en mis vienes, vendan lo que fu/ere nesario, percivan y cobren parescan en juicio si fuere / conveniente, haciendo los autos y dilig^s que menester sean / otrogando Es^{ras} dando recivos, cartas de pago, finiquitos, fastos / chancelaciones y otros resguardos, q^e para todo ello, lo anexo /

insidente y dependiente les doy y confiero amplio y competen/te poder, sin limitacion, para q^e lo repreznten con libre / franca y gral. administracion./

Y pagado y cumplido este mi testamento, y todo lo en el / contenido, el residuo y remanente de todos mis vienes, muebles / raises, y semovientes, lo gosen y disfruten, D^a Catalina Sedillos, / y D^a Ysabel Pallares, de estado honesto, V^{nas} de esta Villa, q^e estan en mis / casas y compañia, durante los dias de la vida de la primera, siendo / usufructuarias de todos ellos, para q^e se puedan mantener y alimen/tar, previniendose que si tuvieren dhas usufructuarias urgensia presisa / para su manutencion puedan vender algunos de los vienes, que les queda en usufruc/to , lo puedan hacer lo puedan hacer solamente de la Arboleda y tierra / dandoles como les doy poder y facultad p^a otorgar sobre ello las Es^{ras} conve/nientes, pero si al fallecim^{to} de la referida D^a Catalina Sedillos, que/dare existente, la aranzada de tierra que deajo declarada, es mi voluntad / pase en propiedad y usufructo a Maria de la Concepcion, y Rosalia Sanchez / hijas de Josef Sanchez y Manuela Sedillos V^{as} de esta V^a y las casas y Arbo/ledas, se han de vender en publica subasta, luego q^e fallesca la referida D^a / Catalina Sedillos, y su producto liquido se ha de invertir todo en misas / por mi Alma e intension, las que se han de celebrar en la Ynsig^e Yg^a Coleg^l //(57v) de esta V^a ppor los Ss^{res} sacerdotes de ellas, y su estipendio ha de ser de quatro / r^s cada una, y declaro, y mando, que si la dha D^a Ysabel Pallares una de / las usufructuarias tomase estado de matrim^o pueda usar y vivir en las / dhas misa casas en compañia de la dha D^a Catalina Sedillos, pero si no tuviere / por conveniente disfrutar y vivir las dhas mis casas se le dara en premio / del usufruto q^e debia tener la cantidad q^e tenga p^r conveniente el R^{mo} S^{or} Abad ma/yor de esta Villa, y p^r fallecim^{to} de dho S^{or} lo puedan hacer los Albaceas q^e deajo nom/brados; siendo el residuo de todo el q^e se habra de distribuir en la forma y p^r los fi/nes q^e lo deajo manifestado en esta clausula a beneficio de mi alma e intencion / a quien desde ahora p^a entonces deajo, instituyo y nombro por mi unica y universal / heredera del remanente de dhos vienes y de todas las demas acciones y dros. que me perte/nescan, en atenzion a no tener heros. forsosos q^e segun dro. me deban heredar./

Reboco, y anulo y doy por ninguno de ningun valor y efecto, qualquiera testamen/tos, mandas legados poderes p^a testar y otras ultimas disposiciones q^e antes de esta / haya yo hecho, y otorgado, por escrito, o por palabra, p^a q^e no valgan ni hagan / fee en juicio ni fuera de el, salvo el presente q^e ahora otorgo en q^e se cum/ple mi ultima voluntad: Que es fecha la carta en la Villa de Olivares en diez / y seis de junio de mil ochocientos y diez años: Y el otorgante que yo el Es^{no} / Pp^{co} doy fee conozco, lo firmó de su nombre en mi registro siendo testigos / Dⁿ Antonio Bermudez Presb^o Dignidad de Maestred Scuola de la Ynsig^e / Yg^a Coleg^l de esta V^a Dⁿ Luis de Bayas tambien Presb^o Sacristan mayor / de dha Yg^a y Dⁿ Josef Rodriguez Alexo V^{nos} de esta Villa./

Juan Valdivia (rúbrica)/

Ante mi / Josef Maria Contreras (rúbrica)

(A.N.S.M. Legajo 575, Olivares 1810-1815, volúmen de 1810)

11.- Poder para testar

Año de 1811

Protocolo de Escrituras e Ynstrumentos publicos respectibo a dho año.

(fol.22r) Poder p^a testar Dⁿ Juan Valdi/via Presb^o / a / Dⁿ Juan Josef Navarro Presb^o Canonigo / de la Coleg^l de esta V^a./

En el nombre de Dios todopoderoso/ Amen. Sepan quantos esta carta vi/eren como yo Dⁿ Juan Valdivia y Valen/zuela Presb^o Racionero y Maestro / de Capilla de la Ynsig^e Yg^a Colegial de esta / Villa de Olivares v^{no} de ella; estando en/fermo en cama y estado mi acuerdo juicio / y entendimiento natural cumplido y buena memoria, tal / qual Dios Nuestro S^{or} ha sido servido darme y creyendo como firme y / verdaderamente creo, en el Divino Mysterio de la Santissima / Trinidad, Padre Hijo y Espiritu Santo, tres personas distintas / y un solo Dios verdadero y en todo lo demas que cree y confiesa Nues/tra Santa Madre Yglesia Catolica Romana en cuya fee y creencia / he vivido y protesto vivir y morir, como firil y catolico Cristiano. Di/go que por quanto yo tengo tratadas y comunicadas las cosas tocantes / a mi conciencia, ultima disposicion y voluntad con Dⁿ Juan Josef / Navarro Presb^o Canonigo de esta misma Ynsig^e Yglesia Colegial / para q^e despues de mi fallecimiento pueda hacer mi testamento; / por tanto y por el tenor de la presente carta y en aquella via y / forma q^e mejor haya lugar otrogo y conozco q^e doy todo mi poder / cumplido, que por dr^o se requiere y sea necesario al citado Dⁿ Juan / Josef Navarro, para que en mi nombre y como yo mismo pueda hacer / y ordenar mi testam^{to} y ultima voluntad, haciendo las mandas / legados y Declaraciones q^e le dejo comunicadas, y p^a que pueda seña/lar mi entierro funeral y Misas q^e se han de celebrar mi Al/ma, e intencion, y para q^e pueda nombrarse dho Dⁿ Juan Josef Na/varro como yo desde luego le nombro, y a Dⁿ Juan Serrano, Dⁿ Josef / Leon y Dⁿ Luis de Vaya Presb^{os} de esta dicha Y^a por mis Albaceas /

testamentarios y a cada uno insolidum, con todo el poder y facultades de Albaceazgo q^e por dro. se requiera y para que en el remanente que quedare de todos mis bienes, deudas dros. y acciones / pueda instituir y nombrar, como desde luego instituyo, y / nombro, por mi heredera unica y universal de todos ellos a mi / Alma, en el modo y forma q^e tengo comunicado, con el referido Dⁿ Juan Josef Navarro mi fideicomisario; prozediendo en //(22v) [valga para el año de mil ochocientos y once]

todo en el citado mi testam^{to} segun la dha mi comunicacion y / voluntad; y en lo deemas haciendo las Declaraciones mandas, clausulas y disposiciones q^e por bien tubiere q^e para todo ello y lo incidente y dependiente, doy a dho Dⁿ Juan Josef Navarro tan amplio y cumplido poder, como por dro. se requiera, sin ninguna limitacion con libre franca y general Administracⁿ q^e siendo todo hecho y otorgado en virtud de este poder desde ahora p^a quando llegue el caso; lo / apruebo y ratifico y quiero se guarde y cumpla como mi ultima / y determinada voluntad, y para q^e pueda rebocar, como yo desde luego / reboco, anulo y doy por ninguno de ningun valor, ni efecto, qualesquier testam^{to} Codicilos, mandas, legados y otras ultimas disposiciones / que antes de esta haya yo hecho, y otorgado, por escrito, o de palabra, p^a / q^e no valgan ni hagan fee en juicio, ni fuera de el, salvo este poder / y el testamento que en su virtud se otorgare q^e quiero (...guẽ) y cumpla / en todo y por todo: Que es fha la carta en la Villa de Olivares estando en las / casas del otorg^{te} en siete dias de marzo de mil ochocientos y / once: Y el otorg^{te} a quien yo el Es^{no} pp^{co} doy fee conozco, no firmo por / que dijo no poderlo hacer, por la gravedad de su enfermedad, hicieronlo / a su ruego los testigos q^e fueron presentes al otorg^{te} Dⁿ Andres Delgado / Vazquez, clerigo de menores, Dⁿ Luis de Vayas Presb^o y Josef Maria Men/dez Moreno, v^{nos} de esta Villa./

(firmas) / Ante mi / Josef Maria Contreras (rúbrica)

(A.N.S.M. Legajo 575, Olivares 1810-1815, volumen de 1811)

12.- Testamento segundo

Año de 1811

Protocolo de Ess^{ras} e Ynstrumentos publicos respectibo a dho año.

(Fol. 24r) Testamento de Dⁿ Juan Valdivia y Valenzuela
por el S^r Canonigo Dⁿ Juan Josef Navarro.

En el nombre de Dios todo poderoso / Amen. Dⁿ Juan Jose Navarro Pres/bitero canonigo de la Ynsig^e Yglesia / Colegial de la Villa de Olivares en / nombre y en virtud de poder bastante / de Dⁿ Juan Valdivia y Valenzuela Presb^o Prevenda^{do} y Maestro / de Capilla q^e fue de la misma Ynsig^e Yg^a Colegial, difunto que para hacer y otorgar su testamento y ultima Disposicion me dejo co/municado que paso ante el infrascripto Ess^{no} Pu^{co} en siete del corriente / mes que a tenor del qual es el siguiente. / Aqui el poder en este / quaderno.

[Al margen: Di copia a los / Albaceas en / dos foxas (.../les) papel del / sello tercero y comun en / veinte y tres / del mes (...) / (...) / doy fee]

Del preinserto poder usando, y declarando como declaro, haver fa/llecido el citado Dⁿ Juan Valdivia, vajo la disposicion q^e contiene y / creyendo los Misterios de N^a san^{ta} fee catolica por el thenor de la pre/sente carta y en aquella via y forma q^e mejor haya lugar otorgo / que hago y ordeno su testamento en la forma y manera

siguiente /

Primeram^{te} encomiendo su Alma a Dios Nuestro S^{sf} que la crió y / redimio con el infinito precio de su Sanctissima vida pasion y muerte / y ruego a Su divina magestad se digne perdonarla sus culpas y / llevarla al eterno descanso de su Gloria p^aq^e fue criada y su cuerpo / mando a la tierra de q^e fue formado.

Yt. Declaro q^e luego q^e fallecio el citado Dⁿ Juan Valdivia y a conse/cuensia de su voluntad que me deajo comunicada se dio sepultura a / su cuerpo en la Bobeda destinada a los Ss^{res} Capitulares de esta dha /Ynsig^e Yg^a Colegial y con la forma de entierro q^e se acostumbra hacer / a dhos Ss^{res}. Y q^e se de a las mandas fonsoras lo acostumbrado p^r una vez /

Yt. declaro q^e en virtud de lo q^e me deajo comunicado el citado Dⁿ Juan / Valdivia, difunto se celebraron en el dia siguiente a su fallec^{to} //(24v) que fue el de dose del corriente por haver sido la muer/te en el antesedente entre nueve y dies de su noche todas las misas / que pudieron aplicarse por los Ss^{res} Sacerdotes de este Pueblo (...) q^e / firmaron en papel puesto en la sacristia de dha Ynsig^e Yg^a Coleg^l: / y su estipendio o limosna fue el de cinco m^d de vⁿ conforme me / comunico el referido difunto. /

Yt. declaro y mando en su nombre q^e por su Alma e intencion y / cargos que peda tener se le continuen aplicando y apliquen so/bre dhas Misas hasta el num^{to} de ciento, por el mismo estipen/dio y limosna de cinco m^d de vⁿ para la mas pronta aplicacion de / este sufragio, y q^e la quarta parte se de y ponga en la colectu/ria de la misma Ynsig^e Yg^a Colegial, continuando las restantes / por el mismo orden de apuntacion en su Sacristia./

Yt. Declaro y mando en su nombre por via de legado, y como mas ha/ya lugar a las dos hixas de Josef Sanchez de Victorino vecino de esta / Villa, Maria de la

Concepcion y Rosalia Sanchez de estado sol/teras, la mitad de los dos mil y pico de m^s q^e quedo debiendo al referi/do difunto el citado Josef Sanchez segun apartam^{to} q^e resultaria de / su libro de Gobierno, por iguales partes las que le ira entregando / el enunciado su Padre segun fueran tomando estado; y si ambas / o algunas de ellas falleciere en edad de no poder testar, o dejar //(25r) descendientes por su corta edad y no haver tomado estado marido / q^e se cobre la parte o partes correspondientes, y se aplique en / misas a rason de quatro r^s por la intencion de dho S^r Difunto a / disposicion de los Albaceas q^eseran nombrados adelante./

Yt. mando, que la otra mitad de la dha [cndad] digo deuda del citado / Josef Sanchez Victorino se cobre e invierta en misas por los mismos / Albaceas a rason de quatro m^s cada una./

Yt. mando, que por los mismos Albaceas se cobre lo que le esta debi/endo Matias Perez Sambrano V^{no} de esta V^a a dho S^{or} difunto y / verifiacado, que sea se le den y entreguen por via de legado a Fran^{ca} / Vexarano de estado viuda hasta la cantidad de cient m^s de vⁿ con cargo de que le encomiende a Dios./

It. mando, por via de legado, y memoria a dⁿ Pedro Ruiz Presb^o / V^{no} de Alcalá la Rl, sobrino de dho S^{or} Difunto, los Avitos / que este tenia de paño de seda, compuesto de manteo y sotana / con mas un cuvierto de plata encargandole le encomiende / a Dios./

Yt. mando en su nombre q^e por dhos Albaceas se cobren todas las de/mas deudas q^e obren a favor de dho S^{or} Difunto con arreglo a / las apuntaciones de su libro de Gobierno, y q^e de lo que assi cobra/ren inviertan en Misas a rason de quatro r^s todo el num^o / q^e cupiere, sin que por ningun Señor juez se les pueda pedir ra/zon ni cuenta dello porq^e todo lo dexa a su Arbitrio y pru/dencia, de que confio dho S^{or} Difunto./

Yt. declaro a nombre del mismo S^{or} Difunto, y segun lo q^e / me dejo

comunicado, q^e remitia y remitio, y yo en su nom/bre remito y perdono, los quatro cientos y mas reales que / le estaba debiendo al mismo S^{or} Dⁿ Juan Valdivia Rosalia //(25v) Sedillos de estado honesto d esta vecindad: y lo mismo / en quanto a la Deuda q^e le rentaba dho S^{or} Fran^{co} Pallares / de Luis de este vecindario; y generalm^{te} todas las demas deudas / que no lleguen a cient rr^s de vⁿ: pero q^e todas las que excedieren / de esta cantidad, mando en su nombre sean cobradas e inverti/das por los mismos Albaceas en misas a razon de quatro r^s vⁿ por la propria intencion, y en el modo referido./

Yt. declaro, en virtud de dho poder y comunicado q^e solo hizo me/moria el referido S^{or} Difunto de estar debiendo a Joachin / Gomez de este vecindario, como quinientos r^s vⁿ lo que resulta/ria de los apuntamientos del mismo libro de Gobierno, y mand/do q^e esta Deuda sea pagada y satisfecha por los dhos Albaceas de lo mas efectivo de esta testamentaria./

Yt. debo declarar q^e consiguiente a particular encargo que en vida / le tenia hacho el S^{or} Difunto, al S^{or} Dⁿ Josef de Leon y Bolaños Presb^o Prev^{do} de esta misma Ynsig^e Yg^a entregandole unos / apuntamientos o memorial de los servicios particulares que en / ella tenia hechos el S^{or} Difunto, por mas de cinquenta años / enseñando, y dando leccion de musica a los jovenes de dha Ynsig^e / Yglesia Colegial sin tomar ni llevar el Real diario que por / sus Estatutos se le asigna p^a que hecho presente al R^{do} S^{or} / Abad y Cavildo este particular servicio y remicion que / hacia de la crecida summa de mas de dies y ocho mil rr^s vⁿ //(26r) que deberia importar: tubiese a bien remitirle y / perdonarle el resto q^e adeudase de un prestamo de tres / mil r^s q^e le fue hecho en el año de la nezesidad de mil / ochocientos quatro a el ochocientos cinco, hechas las rebajas / de lo que le pudiese tocar por los Aniversarios y pliegos de / fieldades en los años subcesivos hasta el presente que dejo / para su reintegro; en efecto en Cavildo celebrado antes de / darse principio a la encomienda acordo esta remision por / la exposicion q^e hacia el expresado S^{or} Difunto: y yo en su nombre y p^r / lo que dejo comunicado mando y dispongo, q^e se entreguen p^r / qualquiera de los Ss^{rs} Albaceas a

disposicion del mismo R^{mo} / S^{or} Abad y Cavd^o y p^a el uso y servicio de esta misma S^{ta} Yglesia / Colegial en sus funciones y festividades todos los papeles, y compo/siciones musicas q^e dho S^{or} Difunto tenia, y hacia uso segun la ocurrencia./

Yt. en el mismo nombre ordeno y mando q^e por todos Albaceas / se vendan en publica almoneda y a dinero de contado todos / los demas Avitos, utensilios de coro, y ropas exteriores que te/nia el dho S^{or} Difunto al tiempo de su muerte, excluyendose / unicom^{te} la ropa blanca de uso interno q^e esta quedaria / a beneficio de Ysabel Pallares, de estado honesto, a //(26v) quien crio dho S^r Difunto desde sus primeros años y le quedo asistiendo por muerte de la Ama d^a Catalina Sedillos / por via de legado y p^a que lo encomiende a Dios sin que en lo que esto / importase puedan tener intervension alguna p^a su / percepcion los padres de la referida d^a Ysabel: Y todo quanto importen estos efectos se invertira p^r los propios Albaceas en misas a quatro r^s por la intencion del S^{or} Difunto, segun me dejo / comunicado./

Yt. conforme a lo que me dejo comunicado el refrido S^r Difun/to, debo de declarar y declaro y mando por via de legado duran/te los dias de su vida y en usufructo a la citada D^a Ysabel / Pallares, las casas moradas q^e eran proprias del expresado / S^r Dⁿ Juan Valdivia, situadas en la Calle de la Carzel vieja de / esta V^a la primera entrando p^r la plaza en la hacera del / lado derecho, linde con casas de Juan Riquez Simon y otras / de Ambrosio Delgado Toribio; con todos los enseres, muebles / y menages presiso p^a su uso y desensia con la condicion de / que enagenado todo por monto y aprecio haya de dexarlo / todo por fin de sus dias, en el mismo valor y cantidad p^a que por los / Albaceas se pueda o en su defecto por las personas q^e se nombrarian / venderlo todo en publica almoneda a dinero efectivo contante / y sonante a las personas q^e mas por ello dieren y su importe se / invierta en misas a quatro r^s por la intencion del S^{or} Difun/to excluyendose de esta responsabilidad, todas aquellas cosas / que por un uso prudente y reglado se consuman y acaben con / el tiempo de q^e no debera responder: Assimismo en la misma via y forma y para q^e pueda reparar, traer intactas / y corrientes las referidas casas y su menaje delego y mando //(27r) el

usufructo por los dias de su vida segun me deajo comuni/cado a la citada d^a Ysabel Pallares la Arboleda de fruta/les, que el dho S^{or} Dⁿ Juan Valdivia tenia por suya propia / al sitio de los rubiales de este termino, con la obligacion de q^e / la traiga beneficiada y reparada; y una suerte de tierra / como de aranz^a y quarta poco mas o menos, q^e tambien tenia / por suya propia, al sitio del alamo blanco, de este term^o / linde con tierra de Antonio Delgado Cardenal, estacada de los / Hros de Dⁿ Fernando Castrillo, huerta de Antonio Sambru/no de este vecindario con cuyos productos anuales podra egecu/tar qualesquier reparo de las referidas cargas y pago de contribuciones; pero con la prevension de q^e como tal usufructuaria no / ha de poder disponer de nada del referido , obligando ni hipotecar/lo con ningun pretesto, ni tener en su manejo, y administra/cion intervencion alguna los Padres de la referida d^a Ysabel / porq^e todo este beneficio se hace a esta con arreglo a la / voluntad de dho S^{or} Defunto, y por los buenos servicios que / le hizo en vida, y en fin de los dias de la suso dha se habra de / vender todo en publica almoneda en dinero efectivo con/tante y sonante a las personas q^e mas dieren por los mismos / Albaceas y en su defecto p^r el R^{mo} S^{or} Abad mayor que / por tirmpo fuere de esta Ynsg^e Yg^a Colegial y a falta //(27v) de haverlo por el que hiciere de Cura Parroco de este pueblo / y todo su producto habra de invertirse y lo invertiran en misas / de a quatro r^s de vⁿ su limosna celebradas en este mismo Pueblo / a boluntad prudente de los mismos, prohibiendo, como en caso / nesario prohibo a nombre del mismo S^{or} Difunto el que / ninguna de las referidas fincas se pueda dar en trueque, cambio, / ni cuenta de misas, ni con algun otro pretesto o inteligencia / en podra resultar perjudicada la voluntad de dho S^{or} rentad/or en la aplicacion de estos sufragios./

Y en uso de las facultades q^e me concedio dho S^{or} Dⁿ Juan Valdivia desde / luego declarando como declaro no tener no tener herederos forzosos que / deban heredarle, instruyo y nombro p^r unica y universal here/dera a su Alma p^a que todo el residuo de este caudal lo haya / y herede segun y en los terminos q^e va insinuado y de dho le corres/ponda, y nombre assimismo por sus Albaceas cumplidores / de esta su ultima voluntad y disposicion testamentaria a los / S^{res} Dⁿ Fran^{co} soriano, Dⁿ Josef de

Leon Bolaños Pres^{os} Racioneros / Dⁿ Luis de Bayas Presb^o Sacrestan Mayor y a mi el otorgante Ca/nonigo de la Ynsig^e Colegial de esta Villa./

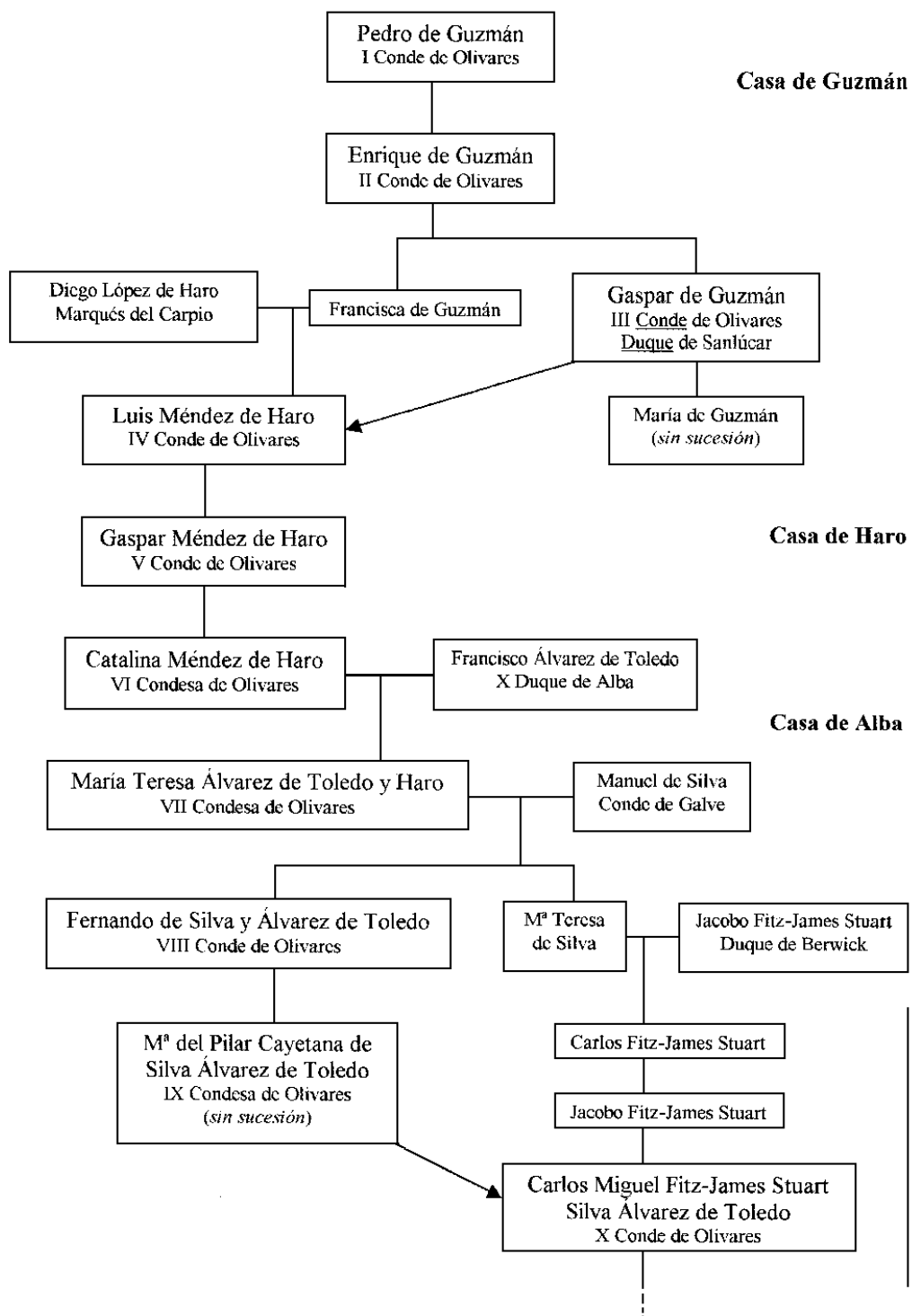
Y el dho Juan Valdivia reboco y yo en su nombre reboco anulo y / doy por de ningun efecto y valor otos testamentos codicilos y pode/res p^a testar y otras ultimas voluntades q^e antes de ahora haya he/cho, pues segun me dejo comunicado era su voluntad q^e este q^e otorgo en / su nombre se estimase y tubiese por su ultima disposicion. Que es fin a / la carta en la Villa de Olivares en quince de Marzo de mil ochocientos / y once. Y el S^r otorg^{te} q^e yo el Es^{no} Pu^{co} doy fee conozco, lo firmo / en este registro siendo testigos presentes al otrorg^{te} Dⁿ Andres Delgado / Vazquez Clerigo de menores Dⁿ Josef Gomez y Dⁿ Josef Rodrig^z v^{nos} de esta V^a / Dⁿ Juan Jph Navarro (rúbrica) /

Ante mi / Josef Maria Contreras / Ss^{no} pp^{co} (rubrica)

(A.N.S.M. Legajo 575, Olivares 1810-1815, volúmen de 1811)

TABLAS

1.- Genealogía de los Condes de Olivares



2.- Maestros de Capilla, Sochantres y Organistas

(Según la *Razón de Yndividuos*. Completado con CÁRDENAS, en cursiva)

Maestros de Capilla

Jinés Martínez	1649-
[<i>Francisco Luis Jiménez</i>]	<i>1675-1709</i>]
Antonio González Guerrero	1710-1759
Juan Pascual Valdivia y Valenzuela	1760-1811

Organistas

Andrés de Santiesteban (ministro)	1628- [<i>1743</i>]
[<i>Jinés Martínez</i> (Mtro. Capilla)]	<i>1643- (?)</i>]
Antonio de Reina (ministro)	1648- (?)
Blas de Sosa (ministro)	1652-1657
Juan Gómez (ministro)	1657-1658
(Id.) (ración 2ª)	1658-1674
Miguel Fco. Dontello (ministro)	[<i>1688/1694/1700...</i>]
(Id.) (capellán)	1704-1710
(Id.) (ración 3ª)	1710-1741
Bartolomé Manzano (ración 3ª)	1741-1746
Juán Martínez [<i>Isvaldo</i>] (ración 3ª)	1747-1748

Sochantres

Juan de Rojas	1627-1628
[<i>Marcos Benito</i>	1628]
[<i>Juan Heredia</i>	1636]
[<i>José Morillo</i>	1643]
Jinés Martínez	1649- ...
Blas de Sosa (organista)	1652-1656
Cristóbal de Ortega (interino)	1657
...	
Nicolás Rodríguez	1662-[1665]
Juán de Guzmán (interino)	1665
José Ortega	1666-1667
Francisco Araus [<i>Araujo</i>]	1669-[1671]
[<i>Juan Martínez Caballero</i>	... -1683]
[<i>Juan García Marroquí</i>	1694-1702]
Pedro Maldonado	1702- ...
[<i>Fco. De la Fuente Rosilla</i>	1714- ?]
[<i>Antonio Fernández</i>	1714(?)-1734]
Miguel de Aponte	1734-1736
[<i>Bernardo de Guzmán</i>]	1736-1741
Miguel de Aponte	1741-1777
José García de Acosta	1778-1816
[<i>Agustín de Haro</i>	1824- ...]
Juan Pérez	1845
Antonio de Lora	1845-1850

3.- Personas que ocuparon las Capellanías

Según los datos contenidos en el libro manuscrito *Razon de los Individuos de esta Ygl^a desde el tiempo de Collex^l 1627*. (Se han completado con datos de las Actas Capitulares)

PRIMERA CAPELLANÍA

Juan Fernández de Godoi	1652 (†)
Antonio de la Torre Lovillo	15-VI-1652 / 3-VII-1655
Antonio García	4-IX-1660 / 1661
José García Tejada	29-VII-1762 / -
José de Ortega (“músico”)	6-VIII-1667 / 12-VII-1687
José Ramos de Ortega	14-VII-1691 / 28-XI-1707 (†)
Juan Antonio Fernández	20-X-1108 / 1734 (†)
Antonio Maestre de San Juan	20-XII-1739 / 5-VIII-1740 (†)
(desde 1741, dedicada al sochantre)	
Miguel de Aponte	29-III-1741 / 2-VIII-1777 (†)
José García de Acosta	9-II-1778 / 30-X-1816 (†)

SEGUNDA CAPELLANÍA

Diego Felipe de las Casas	1627
Bartolomé García Navas	7-VIII-1649 / 3-VII-1655
Martín de Gálvez Bermudo	15-IX-1660 / 25-I-1670
José Garicabar y Omaña	1-II-1670 / -
Francisco Fernández	13-VII-1671 / -
Juan García Marroquí	21-V-1701 / -
Francisco de Quesada	10-II-1703 / -

Benito Muñoz	22-VIII-1705 / 22-VII-1713 (†)
(desde aquí se indica que son contratos)	
Juan Eusebio de Castro	18-XI-1713 / 19-V-1742
Juan Francisco Mayes	14-XII-1743 / [XII-1783 †]
José Montilla	11-VII-1784 / VII-1785
Félix de Horcas y Copado	18-II-1788 / 14-IX-1823
José María Delgado	30-VI-1826 / -

TERCERA CAPELLANÍA

Bartolomé Ruiz de Flores	1627 / -
Cristóbal de Ortega	17-XI-1657 / -
Juan de Guzmán	15-IX-1660 / -
Sebastián García Maldonado	5-II-1704 / 9-V-1709 (†)
Pedro Villegas	13-X-1709 / 2-XII-1719
Manuel de Velasco y Lara	20-I-1720 / 18-VIII-1727
Francisco Munguía	26-IX-1727 / II-1759 (†)
Juan Delgado Ortiz	28-III-1759 / 12-IX-1786 (†)
Manuel Clemente de Ortega	17-II-1787 / 30-X-1815
Mariano González	5-I-1816 / 30-V-1846 (†)

CUARTA CAPELLANÍA

Benito Ramírez	29-V-1629 / 1632 (†)
Xines Martínez	1633 / 1634
Antonio Benítez	1635 / -
Esteban Morillo	1638 / -
Sebastián Román	1652 / -
Rafael Pérez	15-IX-1660 / -

Miguel Fco. Dontello	8-XI-1704 / 4-I-1710
Luis Navarro Gutiérrez	25-I-1710 / 22-II-1713
Juan García Maldonado	18-III-1713 / 9-I-1718
(periodo vacante)	
Antonio Delgado Villegas	13-IX-1791 / 1802
Manuel Antonio Bleñi	29-XII-1802 / (no residió)
José Muñoz Moreno	11-VI-1804 / 27-I-1820
Fco. de Paula Bermúdez	14-VIII-1820 / 17-X-1825
Manuel Espinal	20-V-1826 / 18(40?)

QUINTA CAPELLANÍA

Diego Escudero	1629 / 1633
Bartolomé García Maldonado	15-IX-1660 / 19-VI-1669
Pedro Delgado Ortiz	19-VI-1669 / 14-II-1671
Luis Manuel de Castro	13-VI-1671 / 3-X-1676
Francisco de Luna Téllez	3-X-1676 / “se ausentó”
Cristóbal Martín Navarro	23-V-1682 / 30-IX-1713
Melchor Teruel	2-VI-1714 / VI-1727
(“ <i>Siguen todos musicos tenores</i> ”)	
José Gásquez	6-IX-1727 / -
Francisco Muñoz	5-I-1731 / 20-IX-1732
Juan Isidoro de Acosta	4-XII-1732 / 1735
Blas Manzano	16-IV-135 / 5XII-1748
Miguel de Castro	20-XII-1749 / III-1765
Pedro Batista del Villar	11-II-1766 / 18-I-1768
Juan de Escobar	17-VIII-1768 / IV-1770
Miguel Gascón (seglar interino)	15-IV-1770 / 22-XI-1772
José de León	4-XII-1772 / 17-X-1806
Pedro de Campo	6-XII-1806 / “se desistió”

Alonso Sánchez	10-II-1827 / 9-VIII-1835 (†)
----------------	------------------------------

SEXTA CAPELLANÍA (“*de Altar*”)

Matías Bernal	15-IX-1660 / 30-IX-1690
Bartolomé Constantina	30-IX-1690 / 22-X-1695
Francisco Munguía	22-X-1695 / 5-XII-1708
Juan de Herrera	5-XII-1708 / 12-VIII-1708
Francisco de la Fuente Rosilla	27-X-1708 / 22-X-1720 (sic.)
Francisco Delgado Camargo	19-III-1718 / 11-VII-1746
Mariano Hernández de Sotomayor	8-XI-1746 / 6-IV-1752
Esteban Daza	16-I-1753 / 1-XII-1785
Bartolomé Perejón de Ortega	18-II-1786 / 11-IX-1794
Francisco González (contralto)	20-X-1794 / 31-VIII-1807
Francisco Perejón de Ortega	23-I-1808 / 23-V-1831 (†)
José María Cotán y Muñoz	26-V-1832 / -

SÉPTIMA CAPELLANÍA (“*de Altar*”)

Diego Cordobés	(13-II-1671)(sic.)
Sebastián Guerrero	30-V-1670 / -
Juan de la Fuente Muñoz	5-XI-1691 / -
Antonio Sans	7-XI-1722 / -
Francisco González Perejón	24-VII-1734 / 7-VII-1739
Miguel Villegas	10-VI-1741 / -
Ambrosio García Maldonado	28-V-1755 / 30-XI-1797 (†)
Román García y Saenz	16-IV-1798 / -
Alberto Díaz	22-III-1821 / -

OCTAVA CAPELLANÍA (“*Músico*”)

Benito Navarro	15-IV-1713 / 1737
Juan José Felipe Bejarano	21-XI-1737 / 5-I-1743
José Rodríguez	14-XII-1743 / 1-VII-1747
Francisco Rodríguez	25-X-1747 / -
Bartolomé Polo	3-XII-1755 / 17-VIII-1759
Alonso Durán	5-I-1760 / 5-VI-1788 (†)
Ramón Urrutia	6-IX-1788 / 31-X-1823

NOVENA CAPELLANÍA

Tomás Pallarés	10 IV-1798 / 4-III-1851 (†)
----------------	-----------------------------

“*DOS CAPELLANES O PLAZAS DE CANTORES*”

José María Izquierdo	14-V-1794 / 11-II-1797
Esteban Martagón	14-V-1794 / XI-1795
Joaquín Hinojosa	22-V-1802 / XI-1803
Ignacio Gallardo	28-X-1804 / [30-IX-1809]
Pedro Miguel Pérez	28-X-1804 / VII-1807
José Núñez	5-IV-1816 / -

4.- Listado de Salmistas

García Maldonado, Francisco	1758 Salmista 1771>
Román, Ambrosio	1759 Salmista apuntador 1763+
García de Acosta, José	1759 Salmista 1778
González, Antonio	*1759 (ya es Salmista) 1761>
Perejón de Ortega, Bartol.	1756 mozo 1761 Salmista 1786
Cedillos, Miguel	*mozo 1763 Salmista 1766>
Rodríguez, Diego	1756 mozo 1763 Salmista apuntador *
Cotán de la Fuente, Juan	1768 Salmista 1772>
Delgado, Isidoro	1769 mozo 1772 Salmista *
Araujo, Joaquín	1772 Salmista 1773>
García de Acosta, Fco.	1765 mozo 1773 Salmista apuntador 1776
Vizcaíno, Estacio	1767 mozo 1773 Salmista (1776) *
Gómez, José	1767 mozo 1775 Salmista supernumerario 1782
Ladron de Guevara, Ruperto	1775 Salmista 1778>
Ortega, Zacarías de	1776 Salmista supernumerario 1778>
Rodríguez, Joseph	1776 apuntador supernumerario *
Villadiego, Sebastián	1772 mozo 1779 Salmista supern. 1779 apuntador 1786>
Aguado, Ignacio	1778 Salmista 1783>
Márquez, Alonso	1778 Salmista (1779)*
García Marín, José	1773 mozo 1778 Salmista *
Ortega, Manuel Clemente de-	1775 mozo 1778 Salmista 1787
Fernández, Pedro (Gómez y)	1777 mozo 1781 Salmista 1802>
Vizcaíno, Salvador	1778 mozo 1781 Salmista 1783>
López Moreno, Lucas	1784 Salmista, supl. sochantre 1793>
Peña, Juan de la	1778 mozo 1786 Salmista 1788>
Delgado Villegas, Antonio	1779 mozo 1786 Salmista 1796
González, Francisco de Paula	1787 Salmista 1794

Ortiz, Pedro	1780 mozo 1786 Salmista apuntador 1788>
Cotán, José	1786 mozo 1791 Salmista apuntador 1799>
Pallarés, Tomás	1786 mozo 1793 Salmista 1798
González, Mariano	1790 mozo 1795 Salmista 1811 apuntador 1816
Muñoz, José	1791 mozo 1795 Salmista 1797
González, José María	1792 mozo 1799 Salmista apuntador 1804>
García de Gálvez, Juan	1793 mozo 1799 Salmista 1803>
Falces, Lucas	1793 mozo 1799 Salmista 1804
Villadiego, Francisco	1796 mozo 1802 Salmista 1805_
Delgado, Andrés	1799 mozo 1805 Salmista apuntador 1808>
Román Parreño, Blas	1799 mozo 1805 Salmista 1809
Cotán de la Fuente, José	1802 mozo 1808 Salmista
Cotán Vélez, José	1808 Salmista apuntador 1809
Villadiego, José	1801 mozo 1809 Salmista apuntador *
Méndez, José	1803 mozo 1809 Salmista *

Según la *Razon de los Individuos...* completados con datos de las Actas Capitulares.

* - sin datos

> - se despiden de la colegial

5.- Listado de Mozos de coro

Delgado, Cristóbal	1756 / *	Fernández, Manuel	1776 / 1779 >
Perejón de Ortega, Bartol.	1756 / 1761	Fernández, Pedro	1777 / 1781
Rodríguez, Diego	1756 / 1763	Vizcaíno, Salvador	1778 / 1781
Cedillos, Miguel	* / 1763	Llamazares, Anselmo	1778 / *
Herrera, José	1759 / *	Peña, José de la	1778 / 1786
Marín, Miguel	1759 / *	López, Manuel	1779 / *
Talaverano, Pascual	1760 / *	Delgado Villegas, Antonio	1779 / 1786
Herrera, Blas	1762 / *	Ortiz, Pedro	1780 / 1786
Rodríguez, Joseph	1764 / *	Muñoz, Ramón	1781 / *
Pérez, Francisco	1764 / *	Venegas, Antonio	1781 / 1784 >
Núñez, Gregorio	1764 / *	Venegas, Joaquin	1781 / *
García de Acosta, Francisco	1765 / 1773	Calvo, Francisco	1782 / *
Cruz, Juan de la	1766 / *	Suarez, Antonio	1782 / *
Pintado, Isidro	1766 / *	Fraile, Tomás	1782 / 1787_
Herrera, Juan	1766 / 1773 >	García Rodríguez, Manuel	1784 / *
Solorio, Blas de	1766 / *	Cotán, José	1786 / 1791
Muñoz, Vicente	1766 / *1770*	Pallarés, Tomás	1786 / 1793
Vizcaíno, Estacio	1767 / 1773	García Maldonado, Manuel	1786 / *
Gómez, José	1767 / 1775	Herrera, Juan	1786 / 1791_
Delgado, Isidoro	1769 / 1772	González, Mariano / Juan	1787 / *
López, Timoteo	1771 / *	Pallarés, Juan	1788 / *
García Morillo, Manuel	1772 / *	García, Cecilio	1790 / *
Delgado Villegas, Antonio	1772 / *	González, Mariano	1790 / 1795
Villadiego, Sebastián	1772 / 1779	Muñoz, José	1791 / 1795
García Marín, José	1773 / 1778	Reyes, Rafael	1791 / 1798 >
Sierra, José de	1773 / *	Reyes, Timoteo	1792 / *
Planes, Tomás	1773 / *	Román, Juan	1792 / *
Ortiz, Antonio	1773 / 1777 >	Herrera, Ramón	1792 / 1796 >
Venegas, Francisco	1774 / *	González, José María	1792 / 1799
Méndez, José	1775 / *	Román Venegas, Alonso	1793 / 1799 >
Ortega, Manuel Clemente de	1775 / 1778	García de Gálvez, Juan	1793 / 1799
Venegas, Joaquín	1776 / *		

Falces, Lucas	1793 / 1799	Villadiego, José	1801 / 1809
Pallarés, Domingo	1795 / *	Cotán de la Fuente, José	1802 / 1808
Fuente, Juan Antonio de la	1796 / 1799 >	Méndez, José	1803 / 1809
Román y Arce, Félix	1796 / 1800 >	Bartoloto, Francisco	1803 / 1808 >
Villadiego, Francisco	1796 / 1802	Venegas, Juan manuel	1805 / *
Cotán, Plácido	1798 / 1800_	García Villegas, Luis	1805 / 1809 >
Bartoloto, Juan	1799 / 1808 >	Venegas, Pedro	1806 / *
Espinosa, José María	1799 / 1800_	Giron, Antonio	1808 / *
García Villegas, Eugenio	1799 / 1801_	Muñoz, Antonio	1808 / 1812 >
Delgado, Andrés	1799 / 1805	Villadiego, Antonio	1808 / 1813 >
Román Parreño, Blas	1799 / 1805	Cotán de la Fuente, Fco.	1809 / 1812 >
Martín, Manuel de Jesús	1800 / 1800_	Díaz, Fernando	1809 / *
Campelo, Juan	1800 / 1803 >	Muñoz Moreno, Manuel	1809 / 1815
Cotán Pinto, Leandro(Alejandro)	1800 / 1806 >		

Según la *Razon de los Individuos...* completados con datos de las Actas Capitulares.

* - sin datos

> - se despiden de la colegial

6.- Actas capitulares sobre violinistas traídos de fuera.

23-Marzo-1765 (fol. 4v): “Se dio comison... para solicitar un musico para Semana Santa”

30-Marzo-1765 (fol. 5r): “se acordo no se traiga dho Musico” (10 pesos más dietas)

Año	Semana Santa	Corpus Christi	Nieves
1784	27-Marzo Miercoles, y Jueves Sto. se trayga un musico (fol.113r)		29-Julio ...un devoto q. dava sinquenta reales para el pago de un musico mas q. toque la <u>trompa</u> para el dia de las Nieves, y se acordo se trayga dho Musico, (fol.124v)
1785		21-Mayo dos musicos violinistas... como se a ejecutado en los anteriores años (fol.149r)	
1786	1-Abril dos musicos violinistas y una voz de contra alto (fol.167v)		
1787	17-Marzo miercoles y Juebes Sto. dos violinistas, y un contraalto, (fol.129v)	26-Mayo-1787 Corpus Christi; dos violinistas y un contraalto (fol.195r)	21-Julio un contra alto, y dos violines (fol.198r)
1789	14-Marzo Miercoles, y Jueves Sto. dos musicos con violines. (fol.250v)	23-Mayo los musicos con violines, para la festividad del Corpus. (fol.254v)	16-Julio los Musicos para el dia de la Patrona (fol.261r)
1790	20-Marzo Miercoles y Jueves Sto. se traigan dos musicos violinistas (fol.19v)	22-Mayo Corpus ... se traigan dos violines para acompañar a la musica (fol.24r-v)	
1791	2-Abril los musicos de instrumtos. acostumbrados (fol.63v-64r)		
1792	24-Marzo se acordo vengan los violinistas para los dias de semana Santa". (fol.113r)		28-Julio se acordo que los musicos que hayan de venir para la festividad de la Patrona corra del cuidado del Sr. Maestro de Capilla (fol.123r-v)

1793	2-Marzo dos violines para Semana Santa (fol.145v)		
1794	29-Marzo dos violines para la asistencia de la Semana Santa. (fol.185r)		
1796	12-Marzo dos violines para la Semana Santa. (fol.267r)		
1797	1-Abril dos violines para la Semana Santa. (fol.297r)		
1800	22-Marzo dos violinistas para la proxima semana Santa. ... “Y se dixo que tanto dha fiesta, como Corpus, y Titular, estava acordado se traigan dos violines” (fol.70v)		
1802	3-Abril se acordo se traigan los ynstrumentos, para la Semana Sancta (fol.143r) 24-Abril se aprobaron los gastos hechos con los biolinistas, organista, y afinador (fol.145v)		

24-Marzo-1804

“tambien se determino no se solisitasen de nuevo los musicos para esta semana Santa y q. si viniesen pr. estar yamados se admitiesen lo mismo se dijo del Cantor q. se abia buscar para las Pasiones”. (fol.237v)

1-Febrero-1806

(En Cabildo de 29-I se decidió aumentar los salarios del personal de la Colegialo por un plazo de cinco años; ante esto, hoy se decide suprimir las contrataciones de músicos de fuera, y las distribuciones de cera). (fol.20r)

22-Marzo-1806

“Un Sr. Capitular hizo presente, que seria cosa notable el que los musicos que se hacostumbran a traer de la Ciudad de Sevilla para algunos dias de la Semana Sta., no viniesen este año, de cuya costumbre abolida se originaba la disminución de culto al Señor. El Cavildo con mayor numero de votos acordo con relación a la referida propuesta continuase lo practicado y acostumbrado en los años anteriores”. (fol.25r-v)

29-Marzo-1806

(Siguen las discusiones por el tema de los músicos; al final...) “se acordo con pluralidad de votos y despues de largas altercaciones se traxesen los dos musicos acostumbrados y ser podia otros dos instrumentos mas, a fin de que se hiciesen los oficios divinos con mas decoro y veneracion que se han hecho en otras ocasiones con los dos solos”. (fol.26r)

7.- Villancicos y cantadas

Obras anteriores a Olivares

1751		Que es esto mis ojos	Navidad
1752		El mismo Dios me amonesta	“Cantada al Santísimo”
		Pastorzilla donde bas	Navidad
		Quando de Belen anuncian	Navidad
1759		Risueñas las fuentes	Concepción

1760

Navidad	K	Noche funesta y triste	2 trompas añadidas, no de Valdivia
	1	Pastores despertad, que nueba	Cantada
	3	Pastorcillos, cantaremos	
	6	Para festejar la noche	D. Quijote y Sancho
	8	Los negros aquesta noche	“joco serio”
Concepción		En las celestes campañas	Adaptada luego Introd. en 1776

1761

Navidad	K-1-2	Resonad esferas	
	3	Alegres quanto festibas	
	5	Echenme los instrumentos	
	6	Pues ay mula en el portal	
	7	Unas serranas discretas	
	8	Como el niño es mercader	
Concepción		Mortales que padeceis	
Nieves	K	Para timbre glorioso de este dia	

1762

Navidad	K	Misera prole	
---------	---	--------------	--

	3	Las zagalas esta noche	
	4	Decidme, montes, prados	Cantada
	6	Un pastor que es danzarín	coplas: todas música diferente
	7	Pastorcillos, yo soy como Blas	
	8	De Belen la sacristía	Se citan Getafe, Canillas y Leganeses
Concepción	K	La gracia y la envidia salen	

1763

Navidad	K-1-2	Ha del brillante concabo	violín en 2ª aria
	3	Escuchen dos sacristanes	
	4	Con una nueva tonada	Previsto que pueda faltar el alto
	5	En Belen casa de pan	
	6	A tener la Noche Buena	Pelayo
	7	Vaya de tonadilla	Se repite texto en 1777

1764

Navidad	K-1	Casa de guerra	Se repite texto en 1777
	3	Volando pastores	Antón, músico
	6	Un musico mistifori	Falta S2
	7	Alegria, alegria, que llega	
	8	Silencio pastores, zagales	Ciego
Concepción	K	Batalla fureros	falta violín 2º
Nieves		Al placido estruendo	

1765

Navidad	K-1-2	Ha de Nembroth	Violines en el Aria
	3	Pasquala que a las pastoras	
	5	Las serranillas alegres	
	6	Pamperdido vuelve	Marcha prusiana

APÉNDICES: TABLAS

	8	Un negrillo muy gracioso	Crítica severa villancicos de chanzas
Nieves		Los infelices ardores	Se copia en 1779

1766

Navidad	K	Con fieros huracanes	Se copia en 1772
	3	Oygan que canto	
	5	Vamos zagalejas	
	6	Entrar a ber al Dios	legión de calvos
	7	Por que llorais Niño mio	
	9	Yo no se como y por donde	“tutilimundi”; calabrés. Único 9 que hay
Concepción	K	Sobreviamente animosas	un “violín 1º”. En origen para 1765

1767

Navidad	K1	El principe sobervio del abismo	
	3	Como el niño haze pucheros	
	4	Como naze oy en Belen	Hospital
	6	Esta noche en el portal	
	8	Con su manta al hombro	“gayta gallega”

1768

Navidad	K	Miseros hijos de Eva	Se copia en 1775
	3	Gracioso esta zagalexos	
	4	Al portal amigos	Bajo sin texto
Nieves		Cantad dulzes querubes	órgano “para sin violines” / se copia en 1775

1769

Navidad	K-1	Ha de la mansion del llanto	
	2	Tirayla zagaliños	portuguesa
	4	Celebremos todos	

APÉNDICES: TABLAS

	5	Vaya de seguidillas	
Concepción		En la gran plaza del (mundo)	Se copia en 1777

1770

Navidad	K-1	Que repetidos temores	
	3	De canarias esta noche	
	4	Alegria buenas nuevas	
	6	Zagalejas las de antaño	
	8	Oy al portal a venido	curandero italiano
Concepción		Dos campos hoy frente	

1771

Navidad	K	O esclavitud tirana	
	3	Una hermosa pastorcilla	“Guadix”
	7	Alegres pastores	
	8	Un frances pobre	
Concepción	K	El bello mapa del orbe	
Nieves	K	La hermosa nube que al justo	Se repite en 1778

1772

Navidad	3	A belen zagales vienen	coplas por la tonada
	4	Cazando unos pastorcillos	“el Ave fenis”
	5	Vaya de tonadilla	
	6	Un bonetero esta noche	S2 más solístico que S1
	8	A paisanus a manzebus	“Pelayo”
Concepción	K	Que clamor	S2 “sobrepuesto”
Nieves	K	Para que recobre el día	

1773

Navidad	(K-1)	<i>(El principe sobervio del abismo)</i>	Repetición de 1767
	(3)	<i>(Una hermosa pastorcilla)</i>	Repetición de 1771
	(4)	<i>(Decidme, montes, prados)</i>	Repetición de 1762. "Cantada"
	(5)	<i>(Las serranillas alegres)</i>	Repetición de 1765
	(6)	<i>(Esta noche en el portal)</i>	Repetición de 1767
	(8)	<i>(Con su manta al hombro)</i>	Repetición de 1767
Nieves		Al son de trompas y caxas	Se copia en 1818

1774

Navidad	K-1	Quando Dios de Ysrael	
	2	Una tropa de pastores	
	3	Zagalejas tonada tenemos	
	4	Fuego, fuego, pastores	
	5	Una tonadilla cantare	
	6	El alcalde de Bollullos	Bajo solista
	8	Aquel antiguo asturiano	"Pelayo"
Concepción		Quien es la que en glorioso	
Nieves		Oy de Roma el esquilino	

1775

Navidad	2	Vaya tonadilla	
	3	Una zagaleja	
	4	O que tormenta de luzes	
	5	Hasta el portal	El "5" parece un "3"
	6	Al portal unas gitanas	
	8	Viendo celebrar de noche	"negros"

1776

Navidad	K-1	Por que lloras suspiras	
	2	La aurora Maria	Magnificat
	3	Placentera nos vrinda	
	4	De que sirve en esta noche	
	5	Hasta aora el pecado	“Cantada”
	6	Dos enfermo deplorados	
	8	Un portuguez ha venido	
Concepción	K	En las celestes campañas	Introducción adaptada de 1760
Nieves		Apacibles clarines de la aurora	

1777

Navidad	K	Casa de guerra es Belen	Texto de 1764
	2	Divino amoroso	
	3	Oy al portal de Belen	“flores” / indiano
	4	Al clamor de voz festiva	“Bautismo”
	6	Vaya de tonadilla	Texto de 1763
	8	Sordo un biejo y tartamudo	Tos crónica
Concepción		(En la gran plaza del mundo)	Copia de 1769
Nieves	K	Que asombro, que prodigio	

1778

Navidad	K-1-2	Tristes hijos de Adan	añade trompa y oboe de otra mano
	3	Vamos zagalejos	
	4	Ay de mi que pesar	
	6	Pues que S. Joseph	Campanillas
	8	Un siciliano (festivo)	“linterna magica”. Falta el Alto
Concepción		Ha del mar á de la tierra	

Ntra.Sra.		A la flor mas bella	
-----------	--	---------------------	--

1779

Navidad	K-1	Ha del presidio	supone no pueda cantar el bajo
	2	Ya la brillante oguera	Cantada
	5	Al hospital de Belen	
	8	Nochebuena es para todos	
Concepción		En tristes funestas sombras	

Desde la prohibición de 1780

1780	Nieves	Sagrados paraninfos	añade A “sobrepuesto”
1782	Ntra. Sra.	Que sonora armonia	Adaptación de Rabassa
1786	Ntra. Sra.	Espiritus alados	“con violines y sin ellos”
1795	Ntra. Sra.	Que dulce divino	añade Bajo “sobrepuesto”
1796	Ntra. Sra.	Que hermosa y peregrina	
1799	Nieves	Vivientes que los orbes havitais	Poco arreglo de Rabassa

8.- Instrumentos en villancicos

Año	Navidad	Concepción (K)	Nieves
1760	<i>Noche funesta y triste</i> (K) violines <i>Pastores despertad</i> (1) bajón	<i>Los negros aquesta noche:</i> violines	<i>En las celestes campañas:</i> violines
1761	<i>Resonad esferas:</i> (K) violines <i>Echenme los ynstrumentos:</i> (5) violines	<i>Mortales que padeceis:</i> violines	<i>Para timbre glorioso:</i> violines
1762	<i>Decidme montes, prados:</i> (4) violines / órgano	<i>La gracia y la embidia:</i> violines / órgano	---
1763	<i>Ha del brillante concabo:</i> (K) bajón y violín	<i>Que nueva luz resplandece:</i> órgano	---
1764	<i>Casa de guerra:</i> (K) órgano	<i>Batalla furores:</i> violines y órgano	<i>Al placido estruendo:</i> violines / órgano
1765	<i>Ha de Nembroth:</i> (K) violines y órgano	---	<i>Los infelices ardores:</i> violines / órgano
1766	<i>Con fieros huracanes:</i> (K) violines <i>Por que llorais Niño mio:</i> (7) violines	<i>Soberviamente animosas:</i> órgano	---
1767	<i>El principe sobervio del abismo:</i> (K) órgano	---	---
1768	<i>Miseros hijos de Eva:</i> (K) bajón	---	<i>Cantad dulces querubes:</i> violines / órgano
1769	<i>Ha de la mansion del llanto:</i> (K) bajón	<i>En la gran plaza del mundo:</i> órgano	---
1770	<i>Que repetidos temores:</i> (K) órgano <i>Alegria buenas nuevas:</i> (4) órgano	<i>Dos campos hoy frente:</i> órgano	---

1771	<i>O! Esclavitud tirana:</i> (K) órgano	<i>El bello mapa del orbe:</i> órgano	<i>La hermosa nube que al justo:</i> órgano
1772	<i>Con fieros huracanes:</i> (K) bajón (copia de 1766) <i>Cazando unos pastorcillos:</i> (4) bajón	<i>Que clamor:</i> bajón y órgano	<i>Para que recobre el día:</i> órgano
1773	---	---	<i>Al son de trompas y caxas:</i> bajón y órgano
1774	<i>Quando Dios de Ysrael</i> (K) 2 bajones <i>Fuego, fuego, pastores:</i> (4) órgano	<i>Quien es la que en glorioso:</i> 2 bajones	<i>Oy de Roma el esquilino:</i> 2 bajones
1775	<i>Miseros hijos de Heva:</i> (K) bajón (copia de 1768) <i>O que tormenta de luzes:</i> (4) bajón y órgano	<i>Soberviamente animosas</i> (copia de 1766) 2 bajones y órgano	<i>Cantad, dulces querubes:</i> bajón y órgano (copia de 1768)
1776	<i>Por que lloras suspiras:</i> (K) bajón <i>La Aurora Maria:</i> (2) bajón <i>Hasta aora el pecado:</i> (5) bajón	<i>En las Celestes Campañas:</i> bajón	<i>Apacibles clarines de la Aurora:</i> 2 bajones y órgano
1777	<i>Casa de guerra es Belen:</i> (K) bajón <i>Al clamor de voz festiva:</i> (4) bajón y órgano	<i>En la gran plaza del mundo</i> (copia de 1769) bajón y órgano	<i>Que asombro, que prodigio:</i> bajón
1778	<i>Tristes hijos de Adan:</i> (K) bajón <i>Ay de mi que pesar:</i> (4) bajón	<i>Ha del mar á de la tierra:</i> bajón	<i>La hermosa nube que al justo:</i> (copia -71) bajón
1779	<i>Ha del presidio:</i> (K) bajón <i>Ya la brillante oguera:</i> (2) bajón	<i>En tristes funestas sombras:</i> bajón	<i>Los infelices ardores:</i> bajón (copia de 1765)

K= Calenda. Entre paréntesis, el orden del villancico en Maitines.

1780, 28 de Octubre: prohibición de “*cantar todo romance*”. A pesar de ello, hay más villancicos. Reseñamos los nuevos, obviando las repeticiones de obras anteriores.

Año	“Nuestra Señora”	Nieves
1780	---	<i>Sagrados paraninfos</i> : bajón
1782	<i>Que sonora armonia</i> (Rabassa): violines	---
1786	<i>Espiritus alados</i> : violines	---
1795	<i>Que dulce Divino</i> : violines	---
1796	<i>Que hermosa y peregrina</i> : violines	---
1799	---	<i>Vivientes que los orbes havitais</i> (Rabassa): violines

9.- Obras en latín

1759

Salmo		Dixit Dominus	
Lamentación	“3ª Miércoles”	Iod - Manum suam	“para Alonso Duran”

1760

Magnificat		Magnificat	A 8 voces en dos coros
Motete	Ntra. Señora	Sub tuum persidium	
Motete	Ntra. Señora	Tota pulchra	
Motete	Todos los Santos	Te gloriosus apostolorum chorus	
Motete	Concepción	Yn conceptione tua Virgo	
Salmo		Beatus vir	
Salmo		Beatus vir	Adaptación del anterior.
Salmo		Deus in nomine tuo	

1761

Miserere		Miserere	(breve)
Motete	Nombre de María	A solis ortu	
Motete	Resurrección	Angelus autem	
Secuencia	Resurrección	Victimae paschali laudes	

1764

Miserere		Miserere	Añade un “ <i>Christus factus</i> ”
Lamentación	2ª Miércoles	Vau - Et egressus est	bajón añadido posteriormente

1766

Salmo	Nona	Mirabilia	El mismo que el siguiente
-------	------	-----------	---------------------------

Salmo	Nona	Mirabilia	“Para la Yglesia de Alcalá la Real”
-------	------	-----------	-------------------------------------

1769

Motete	San Juan bautista	Precursor Domini	
Motete	San Pedro	Tu es pastor ovium	
Salmo	Prima	Deus in nomine tuo	

1770

Lamentación	3ª Jueves	Aleph - Ego vir videns	
-------------	-----------	------------------------	--

1771

Miserere		Miserere	
----------	--	----------	--

1772

Motete	Arq. San Miguel	Princeps gloriosissime	
Motete	N. Sra. Rosario	Sub tuum presidium	Bajón con texto.
Motete	Pentecostés	Repleti sunt omnes	Falta el Alto.
Secuencia	Pentecostés	Veni sancte spiritus	Falta el Alto.

1773

Motete	Purificación	Simeon justus	
Motete	Nombre de Jesús	Ecce concipes	

1775

Salmo		Laetatus sum	
-------	--	--------------	--

1777

Miserere		Miserere	Violines en los solos
Salmo		Credidi	

1778

Motete	“Tinieblas”	Christus factus	con violines <i>sobrepuestos</i>
Motete	“Tinieblas”	Christus factus	idéntico al anterior;
Lamentación	3ª, feria 6ª	Aleph -Ego vir videns	versión tardía para A+2violines

1779

Magnificat		Magnificat	“Sobre Rabassa”. Chiavettes
Salmo		Lauda Jerusalem	Muy usado

1780

Miserere		Miserere	¿Copia de 1775?
----------	--	----------	-----------------

1781

Responsorio	8º Navidad	Verbum caro factum est	
Motete	Ntra. Señora	Felix nanque	2 violines sobrepuestos
Motete	Ascensión	Tempus est ut revertar	
Salmo		Dixit Dominus	Muy usado

1784

Motete	Concepción	Fiat mihi sanctuarium	
Motete	Concepción	Filius meus parvulus est	
Motete	Anunciación	Suscipe verbum	

1785

Salmo		Credidi	
-------	--	---------	--

1786

Motete	Ntra. Señora	Congratulamini	bajón “para...sin violines”
Motete	Ntra. Señora	Ornatam monilibus	2 violines+trompa “sobrepuestos”

1788

Responsorio	4º Navidad	O magnum misterium	
Motete	Concepción	Transite ad me omnes	T2 “sobrepuesto”
Salmo		Credidi	Versión de 1785 trasportada.

1789

(Motete)		<i>Fiat mihi sanctuarium*</i>	Repetición de 1784
(Motete)		<i>Congratulamini*</i>	Repetición de 1786
(Motete)		<i>O magnum misterium*</i>	Repetición de 1788
(Motete)		<i>Hodie nobis coelorum*</i>	1ª repetición de un “sin fecha”
(Motete)		<i>Quem vidistis pastores*</i>	1º repetición de un “sin fecha”

Desde 1790 se repiten la mayoría de las obras; gracias a las fechas de las partes traseras podemos reconstruir esta tabla:

1790		<i>Congratulamini</i>	1ª repetición de un “sin fecha”
1791		<i>Verbum caro factum est</i>	Repetición de 1781
		<i>Filius meus parvulus est</i>	Repetición de 1784
		<i>Ornatam monilibus</i>	Repetición de 1786
		<i>Beata viscera</i>	1ª repetición de un “sin fecha”
1792		<i>Felix nanque</i>	Repetición de 1781
		<i>Transite ad me omnes</i>	Repetición de 1788
		<i>Hodie nobis coelorum</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Hodie nobis de coelo</i>	1ª repetición de un “sin fecha” *
1793		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1788
		<i>Beata viscera</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Quem vidistis pastores</i>	1ª repetición de un “sin fecha”

1794	Vers. Miserere	Benigne	nuevo
		<i>Verbum caro factum est</i>	Repetición de 1781
		<i>Fiat mihi sanctuarium</i>	Repetición de 1784
1795	Salmo	Laudate Dominum	nuevoo
		<i>Felix nanque</i>	Repetición de 1781
		<i>Filius meus parvulus est</i>	Repetición de 1784
1796	Responsorio 4º	O magnum misterium	nuevo
		<i>Transite ad me omnes</i>	Repetición de 1788
	Motete	Congratulamini mihi	
		<i>Beata viscera</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Hodie nobis de coelo</i>	Repetición de un “sin fecha”
1797		<i>Verbum caro factum est</i>	Repetición de 1781
		<i>Fiat mihi sanctuarium</i>	Repetición de 1784
		<i>Hodie nobis coelorum</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Ornatam monilibus</i>	Repetición de 1786
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1796
		<i>Quem vidistis pastores</i>	Repetición de un “sin fecha”
1798		<i>Congratulamini</i>	Repetición de 1786
1799		<i>Felix nanque</i>	Repetición de 1781
		<i>Filius meus parvulus est</i>	Repetición de 1784
		<i>Hodie nobis de coelo</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1788
		<i>Ornatam monilibus</i>	Repetición de 1786
1800		<i>Congratulamini</i>	Repetición de 1786
		<i>Fiat mihi sanctuarium</i>	Repetición de 1784

APÉNDICES: TABLAS

		<i>Hodie nobis coelorum</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1796
1801		<i>Beata viscera</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Felix nanque</i>	Repetición de 1781
		<i>Quem vidistis pastores</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Transite ad me omnes</i>	Repetición de 1788
		<i>Verbum caro factum est</i>	Repetición de 1781
1802		<i>Congratulamini</i>	Repetición de un “sin fecha”
1803		Miserere	1ª repetición de un “sin fecha”
		<i>Filius meus parvulus est</i>	Repetición de 1784
		<i>Ornatam monilibus</i>	repetición de 1786
1804		Miserere	Repetición de 1780
		Miserere	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Congratulamini</i>	Repetición de 1786
		<i>Fiat mihi sanctuarium</i>	Repetición de 1784
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1788
1805		<i>Felix nanque</i>	Repetición de 1781
		<i>Hodie nobis coelorum</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Hodie nobis de coelo</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Transite ad me omnes</i>	Repetición de 1788
1806	Motete S. Lorenzo	Beatus Laurentius orabit	nuevo
		<i>Hodie nobis de coelo</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1788
		<i>Ornatam monilibus</i>	Repetición de 1786
1807		Miserere	Repetición de un “sin fecha”

	Motete	Amavit eum	nuevo. Común de Confesores
		<i>Filius meus parvulus est</i>	Repetición de 1784
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1796
		<i>Quem vidistis pastores</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Verbum caro factum est</i>	Repetición de 1781
1808		<i>Congratulamini</i>	Repetición de 1786
1809		<i>Felix nanque</i>	Repetición de 1781
		<i>O magnum misterium</i>	Repetición de 1788
		<i>Quem vidistis pastores</i>	Repetición de un “sin fecha”
		<i>Transite ad me omnes</i>	Repetición de 1788
		<i>Verbum caro factum est</i>	Repetición de 1781
1810	Responsorio 7º N.	(Beata viscera)	Probable Copia de años anteriores

10.- Ausencias de Valdivia

Los números indican la fecha de los cabildos en que consta su ausencia.

1760	2-Agosto (fols. 123v-124r) “ <i>por estar en patitur el Maestro de Capilla...</i> ”
1761	18-Marzo-1761 Extraordinario: " <i>Cav^{do} de perdon</i> " (fol.152r) Por vez primera aparece " <i>D. Juan de Baldivia</i> " en la lista de presentes: el último, como " <i>racionero prebendado capitular</i> ".
1763	Desde el primer Cabildo del año aparece Valdivia el último entre los presentes, Ausencias: Junta particular 28-IV y 6-VI, Ord. 18-VI, J.Part. 7-VIII; desde 27-VIII a 29-X
1764	25-II, 14-IV, 9-VI y 2-VIII
1765	Enero, Febrero y Marzo completos (excepto el Extraordinario del 19-III); 13-IV, 20-IV, 27-IV, 18-V, 29-VI, 19-X y 2-XI
1766	5-IV, 18-IV, 10-VI, 26-VII y 10-IX
1767	17-I, 31-I, 19-II (Extraordinario), 21-II, 7-III, 13-VI y 24-X
1768	Ausente desde 23-I a 12-III; 2-VII, 16-VII, 30-VII, 10-IX y 27-X
1769	7, 14 y 21 Enero; 9 (Extraordinario) y 11-II, 11-III, 7 (Extraordinario) y 8-IV, 6-V, 10-VI, 27-VII; del 12-VIII al 2-IX; y 2-XII
1770	1 y 3-V, 23-VI, 14-15-21-VII, 18-VIII, 1-IX, 6 y 13-X y 17-XI
1771	No constan ausencias
1772	8-X, 5-XI y 25-XII
1773	7-I, 3-IV, 27-IV, 18-IX, 24-IX, y desde el 23-X hasta fin de año, y al siguiente...
1774	1-15-17-I, 16-IV, 18-25-VI; desde 20-VIII (fol.343v: Por vez única consta que la ausencia de Valdivia al Cabildo es por estar ausente de la población) hasta el 10-IX, 24-IX, del 1-X al 24-XII: pero en estas ausencias sí asiste a los Cabildos Extraordinarios
1775	13-I, desde 25-II a 25-III, 24-VI, 9 y 16-IX
1776	27-I, 23-27-IV, 20-VII, 10 y 31-VIII, 12-X

1777	5-IV, 23-VIII, 1-XI y 6-XI
1778	No hay ausencias
1779	28-VIII y 18-IX
1780	Extraordinario 18-II
1781	8-IX y 15-XII
1782	28-XII
1783	No consta ninguna ausencia
1784	No consta ninguna ausencia
1785	1-X
1786	21-X y 16-XII
1787	21-IV, 28-IV, desde el 18-VIII al 6-X
1788	12-26-I, 2-9-II, 1-15-III, 29-III al 26-IV, 31-V al 12-VII, de 9-VIII al fin de año, excepto extraordinarios
1789	faltó prácticamente a todos los Cabildos, excepto los extraordinarios; asistió sólo al periodo del 2-V al 8-VIII, ambos inclusivos
1790	No consta ninguna ausencia
1791	29-I, 7-IV, 30-VII, 15 y 29-X, 5-12-26-XI, 10 y 24-XII
1792	4-II, 18-25-VIII, 8 y 22-XI, y los meses completos de Octubre a Diciembre.
1793	11-V, 21-IX y 29-X
1794	1-II, 11-18/25-X, 8-15-XI, 13-27-XII
1795	10-17-I, 7-II, 7-10-III, 11/24-IV, 9/27-V, 6-13-VI, 4-11-18-VII, 8-15/29-VIII, 3-10/24-X, 14-21-XI, 19-26-XII
1796	(sin ausencias)

1797	(sin ausencias)
1798	(sin ausencias)
1799	(sin ausencias)
1800	15-III y del 12 al 30-VIII
1801	No hay ausencias
1802	6-II, 20-II, 6-13-III, 3-18-IV, 8-V, 29-V, 5-VI, 21-VIII-11-IX, 25-IX-18-XII. (Pero sí extraordinarios).
1803	22-I/5-II, 19-III/30-IV, 4/25-VI, y desde el 9-VII hasta el final de año, excepto extraordinarios
1804	No hay ausencias
1805	22-VI
1806	31-V y 7-VI
1807	11-IV y 11-VII
1808	No hay ausencias
1809	Desde el 21-I al 25-III; 15 y 29-VI; 3-VI al 26-VIII, asistiendo a los extraordinarios; Sept: 9-16 y 30; 11-X, y del 21-X al 30-XII
1810	13-I al 17-II; 24-III; 28-IV; 2-VI; y desde el 16 de Junio hasta: 14-Julio-1810 Extraordinario (fol.268r-v) "Por ultimo se acordo q. en atencion a los largos años y quebrantada salud del Señor D. Juan Valdivia, pudiese salir de su casa a hacer ejercicio cuando y como quisiese sin presentarse en Coro, hasta estar enteramente restablecido y bueno perfectamente". Desde esta fecha no vuelve a estar presente Valdivia en la actas.
1811	13-Marzo-1811 Extraordinario ...Cavildo para determinar el funeral de nro. compañero el Sr. D. Juan Valdivia maestro de Capilla q. havia sido, quien havia fallecido el dia doce por la noche...

ILUSTRACIONES

1.- *Marcha Prusiana*. Archivo de Música de la Catedral de Huesca. Signatura E-HUc: 7-14

8

MARCHA DE FUSILEROS

(POR OTRO NOMBRE PRUSIANA)

The image displays a musical score for a march titled "MARCHA DE FUSILEROS (POR OTRO NOMBRE PRUSIANA)". The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinets (1º and 2º), Flutes (1º and 2º), and Drums (TAMBOR.). The second system shows a piano accompaniment with four staves (treble and bass clefs) and a drum part. The music is in 2/4 time and D major. The tempo is marked with a common time signature (C).



Musical score system 1, consisting of five staves. The top two staves are vocal parts in treble clef. The middle two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is the bass line in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The system contains 12 measures of music.



Musical score system 2, consisting of five staves. The top two staves are vocal parts in treble clef. The middle two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is the bass line in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The system contains 12 measures of music.

8

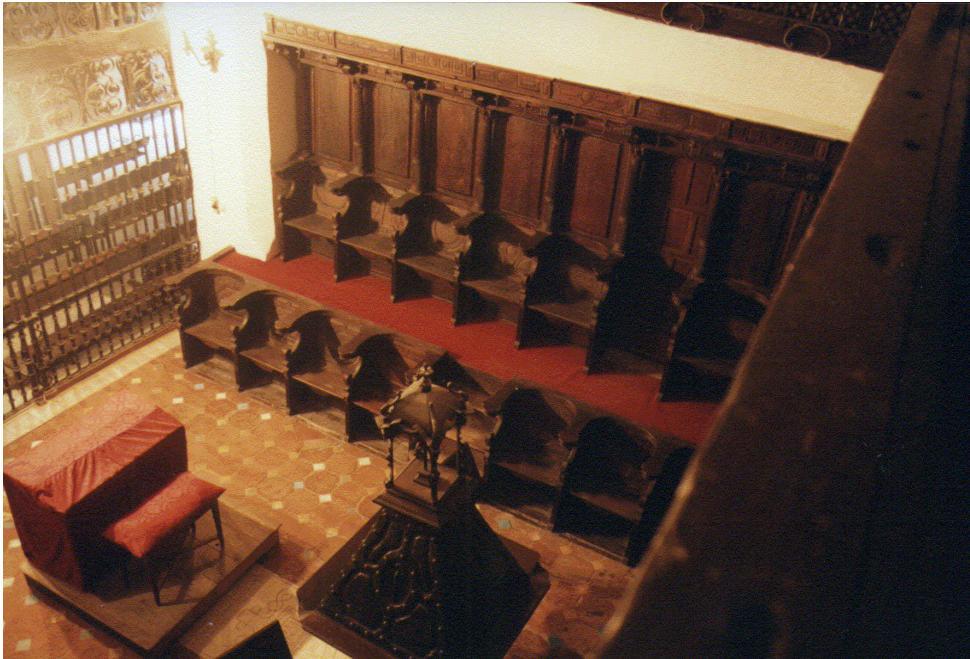


A musical score system consisting of five staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom three are for piano accompaniment. The system is marked with a '1' above the first measure and a '2' above the second measure. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble. The vocal lines have various note values and rests.



A musical score system consisting of five staves, similar to the first system. It features vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble. The vocal lines have various note values and rests.

2.- Sillería del Coro y facistol.



Vista desde la parte derecha del órgano



Vista desde la tribuna de cantores

3.- Tribuna de los músicos y órgano.



Vista desde la tribuna



Tribuna y órgano, vistos desde la esquina de la reja del coro, desde el lado del evangelio.

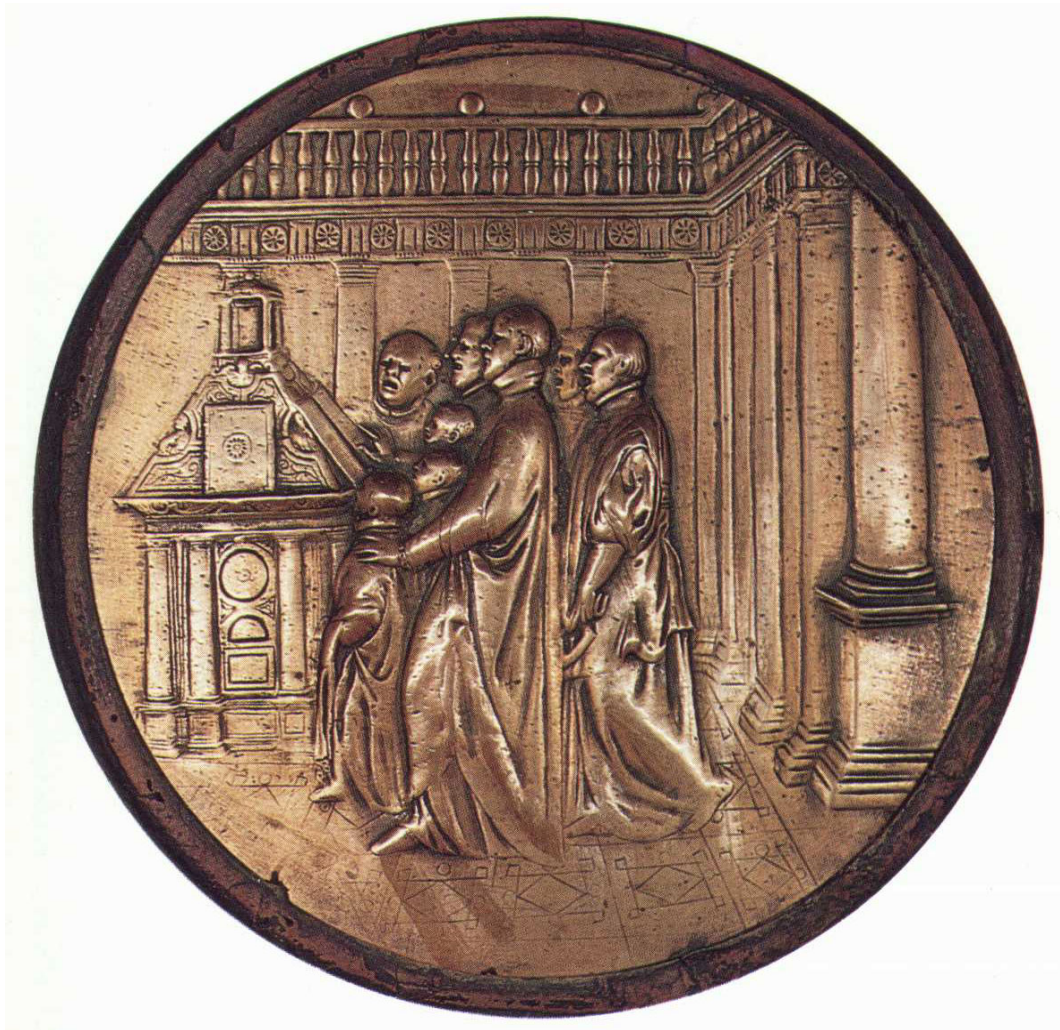


Vista desde la derecha del órgano. Al fondo se nota la bóveda de la capilla del Sagrario.

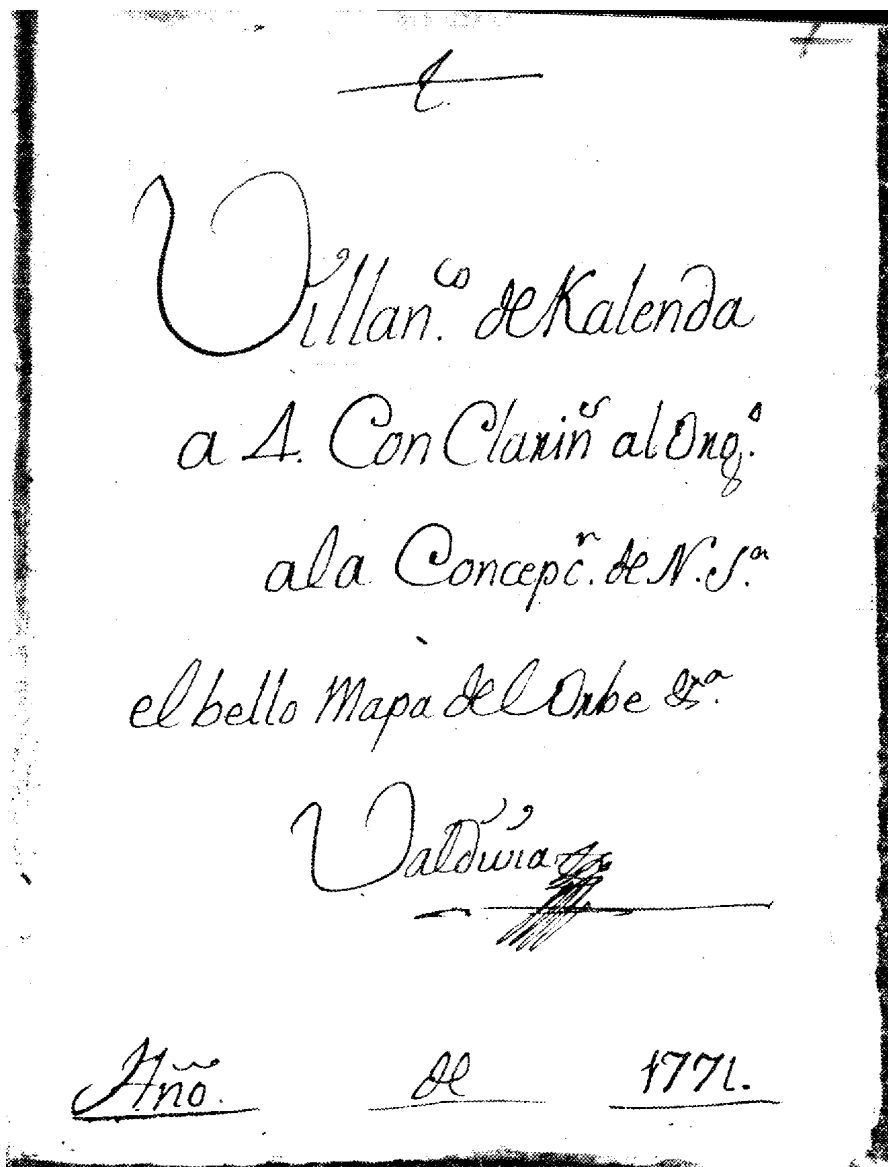


Vista desde la izquierda del órgano.
Nótese en el centro la abertura de la escalera

4.- Tondo en el facistol de la Catedral de Sevilla.



5.- Portada del Villancico *El bello mapa del Orbe.*



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, C.; MARTÍN, J.D.; SAUCO, P.; SERRANO, A: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. Sociedad Española de Musicología: Madrid, 1980.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla: Siglo XVIII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: Sevilla, 1989.
- : *La Sevilla de Olavide*. (reproducción facsímil de la 1ª edición de 1966)
Ayuntamiento de Sevilla: Sevilla, 1995.
- AGUIRRE, Mª Dolores: *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia, su pensamiento musical*. Diputación Provincial: Palencia 1983.
- ALEN, Mº del Pilar: “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III a Fernando VII”, en: *España en la Música de Occidente*, vol. II. Ministerio de Cultura: Madrid, 1987.
- : “La crisis del villancico en las catedrales españolas (Ss. XVIII-XIX)”, en: *Miscelánea en honor del Prof. Dr. José López-Calo*, vol.2. Universidad de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 1990.
- : “El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italinizados” o músicos italianos?”, en *Nassarre*, IX/1 (1993).
- ALMANDOZ, Norberto: “Los Villancicos de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII”, en: *Archivo Hispalense*, 25-26 (1947).
- ALVAR, Manuel: *Villancicos dieciochescos (la colección malagueña de 1734 a 1790)*; recogido en: *Estudios de literatura popular malagueña*. Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Málaga: Málaga, 1989.
- ÁLVAREZ, Rosario: “La música en la imágenes procesionales del Arte Barroco

hispano”, en: *Anuario Musical*, 50 (1995).

ÁLVAREZ PÉREZ, José María: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1972.

AMORES MARTÍNEZ, Francisco: *La Colegiata de Olivares*. Diputación de Sevilla: Sevilla, 2001.

ARTERO, José: “Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII”, en: *Anuario Musical*, II (1947).

AYARRA JARNE, José Enrique: *El órgano en Sevilla y su provincia*. Caja de Ahorros Provincial “San Fernando”: Sevilla, 1978.

--- : “La música en el culto catedralicio hispalense”, en: VV.AA. *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir: Sevilla, 1984.

--- : *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1998.

AYARRA, J.E.; GONZÁLEZ, H.; VÁZQUEZ, M.: *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1994.

BARRA RODRÍGUEZ, Manuel: “La música entre los Jerónimos de Bornos”, en: *Revista de Musicología*, V/1 (1982).

BONASTRE, Francesc: “El barroco musical a Catalunya”, en *El barroco Catalá. Actas de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Quaderns Crema: Gerona, 1987.

- BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (Eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press: Madrid, 2000.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (Ed.): *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Magisterio Español: Madrid, 1978.
- BUKOFZER, Manfred F.: *La música en la era barroca: de Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial: Madrid, 1986.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: “Miguel Ángel Gómez Camargo: correspondencia inédita”, en: *Anuario Musical*, 45 (1990).
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *Historia de la música en Aragón*. Librería General: Zaragoza, 1977.
- : *La música en Zaragoza (2 vols.)* Institución Fernando el Católico: Zaragoza, 1977 y 1978.
- CALLE GONZÁLEZ, Benjamín: *Catálogo de Música y documentos musicales del archivo Catedral de Lérida*. Dilagro: Lérida, 1984.
- CANDAU CHACÓN, M^o Luisa: *La carrera eclesiástica en el siglo XVIII*. Universidad de Sevilla: Sevilla, 1993.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*. Ediciones Escorialenses: El Escorial, 1994.
- CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: “La música en la Colegiata de Olivares”, en: *Anuario Musical*, XXXVI (1981).
- : *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Universidad de Santiago: Santiago de

Compostela, 1987.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F.J. García (1730-1809)*. Institución Fernando el Católico: Zaragoza, 1983.

CASARES RODICIO, Emilio: *La música en la Catedral de Oviedo*. Universidad de Oviedo: Oviedo, 1980.

CATÁLOGO de Villancicos y Oratorios de la biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX. Edición a cargo de M^o C. Guillén (et.al.) Biblioteca Nacional: Madrid, 1990.

CAZURRA BASTÉ, Ana: *El compositor i mestre de capella Joan Rossell i la seva aportació al pre-classicisme musical hispànic*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana*. (Vols. I, II y III) Diputación Provincial: Valencia, 1979 y 1984.

CLIMENT, José: “Juan Cabanilles. Puntualizaciones biográficas”, en: *Revista de Musicología*, VI (1983)

DE LA MOTTE, Dieter: *Armonía*. Editorial Labor: Barcelona, 1989.

--- : *Contrapunto*. Editorial Labor: Barcelona, 1989.

DE LA TORRE, Lola: “El compositor Melchor Cabello (Fray Melchor de Montemayor): 1588-1678”, en: *Revista de Musicología*, XI/1 (1988).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Editorial Ariel: Barcelona, 1986.

DURÁN GUDIOL, Antonio: “La capilla de música de la Catedral de Huesca”, en:
Anuario Musical, XIX (1964).

ESTATUTOS *de la Santa é Insigne Iglesia Colegial de Santa María de las Nieves de Olivares, (nullius dioecesis) (...) en el año de 1799. En Sevilla: Por la Viuda de Vazquez y Compañía.*

EXIMENO Y PUJADES, Antonio: *Del origen y reglas de la música* (1774). Edición preparada por Francisco OTERO. Editora nacional: Madrid, 1978.

ETZION, Judith: “Lost *works+- surviving *texts+”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología: Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Sociedad Española de Musicología: Madrid, 2001

FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro Crítico Universal* (1726-1740). Texto tomado de la edición de Madrid 1778 (por D. Joaquín Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros); Edición Digital de las Obras de Feijoo “Proyecto Filosofía en Epañol”.

FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial: Madrid, 1988.

FUENTE, José Luis de la: “Entre el modo y el tono: Estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan Castro Mallagaray y de Juan Antonio García”, en : *Nasarre*, II/2 (1986).

GÁLVEZ, Genoveva: “Aspectos ornamentales en la música española para tecla del siglo XVIII”, en: *Musica Antiqua*, nº 7 (1987).

- GALLEGO GALLEGO, Antonio: *La música en los tiempos de Carlos III*. Alianza Editorial: Madrid, 1988.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo: *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*. Antonio Marzo: Madrid, 1919-1963.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Salamanca*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1981.
- GARCÍA REDONDO, Francisca: *La música en Extremadura*. Diputación Provincial: Cáceres, 1983.
- GEMBERRO USTÁROZ, María: “El preclasicismo español a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995)
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Aspectos de la estructura musical del Barroco”, en: *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Instituto Fernando el Católico: Zaragoza, 1981.
- : “Relación música/texto en la composición en Castellano del siglo XVIII”, en: *Anuario Musical*, 47 (1992).
- : “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, en: *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge University Press: Madrid, 2000.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. : *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial: Madrid, 1990².
- HERNÁNDEZ ASUNCE, Leocadio: “Música y músicos de la Catedral de Pamplona”, en: *Anuario Musical*, XXII-XXIII (1967-68).

HERRERA GARCÍA, Antonio: *El Aljarafe sevillano durante el antiguo régimen*.
Diputación Provincial: Sevilla, 1981.

--- : *El Estado de Olivares*. Diputación Provincial: Sevilla, 1990.

ISUSI FAGOAGA, Rosa: *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada. Granada, 2003.

JAMBOU, Louis: “Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística. Apuntes para un estudio”. *Revista de Musicología*, XVIII (1995).

JIMÉNEZ AZNAR, Emilio: “De la música sin compasear o de facistol”, en: *Nasarre*, V/1 (1989).

JIMÉNEZ CAVALLE, Pedro: *La música en Jaén*. Diputación Provincial: Jaén, 1991.

KASTNER, Santiago: “La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)”, en: *Anuario Musical*, XVIII (1963).

KENYON DE PASCUAL, Beryl: “A brief survey of the late spanish bajón”, en *The Galpin Society Journal*, XXXVII (1984).

--- : “A Further Updated Review of the Dulcians (Bajón and Bajoncillos) and their Music in Spain”, en *The Galpin Society Journal*, LIII (2000)

LAIRD, Paul R.: “The villancicos of Matías Juan de Veana as a model for the study of

- the dissemination of the baroque villancico”, en: *Anuario Musical*, 44 (1989)
- : “Fray Diego de Torrijos and the villancico at San Lorenzo del Escorial, 1669-1691”, en: *Revista de Musicología*, XII-2 (1989)
- : “The dissemination of the Spanish Baroque Villancico”. *Actas del XV Congreso de la Sociedad internacional de Musicología, Madrid 1992*, en: *RM*, XVI-5 (1993)
- : *Towards a History of the Spanish Villancico*. Harmonie Park Press: Michigan, 1997.
- LAIRD, P.R. y PALACIOS, J.: “La diseminación del villancico valenciano del siglo XVIII”. *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, en: *RM*, XX-1 (1997)
- LAIRD, P.R. y PALACIOS, J.: “Villancicos, villas y villanos”, en: *Nassarre*, XV 1-2 (1999)
- LAMBEA, Mariano: “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor”, en *Revista de Musicología*, XXII/1 (1999).
- LANG, Paul Henry: *La música en la civilización occidental*. EUDEBA: Buenos Aires, 1979³
- LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical*. Editorial Labor: Madrid, 1989.
- LE BORDAYS, Christiane: *La musique espagnole*. Presses Universitaires de France: Paris, 1978.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría de la música española en los siglos XVII Y XVIII*. C.S.I.C.: Madrid, 1974.

--- : “Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII”, en: *Revista de Musicología*, IV/1 (1981).

--- : “La música en los tratados españoles de arquitectura del siglo XVIII y en el “Viaje de España” de Ponz”, en : *Nassarre*, vol. XII/2 (1996).

LLORDÉN, Andrés: “Notas históricas de los maestros de capilla de la Catedral de Málaga”, en: *Anuario Musical*, XX (1965).

--- : “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegial de Antequera”, en: *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1976-77).

LOLO HERRÁNZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Universidad Autónoma: Madrid, 1990.

LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Fundación Rodríguez Acosta, Granada: 1963.

--- : “Corresponsales de Miguel Irizar” I-II, en: *Anuario Musical*, 18 y 19 (1963, 1965).

--- : *Catálogo musical de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1972.

--- : *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Sociedad Española de Musicología: Santiago de Compostela, 1978.

--- : *La música en la Catedral de Palencia* (2 vols.) Instituto Tello de Meneses: Palencia, 1980-81.

--- : *La música en la Catedral de Zamora*. Diputación Provincial: Zamora, 1985.

- : “Barroco - estilo galante - clasicismo”, en: *Actas del Congreso internacional "España en la música de Occidente"*, 2.vol. Ministerio de Cultura: Madrid, 1987.
- : *La música en la Catedral de Segovia*. Diputación Provincial: Segovia, 1988.
- : *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. Gobierno de La Rioja: Logroño, 1988.
- : “Las lamentaciones solísticas de M. Irizar y S. Vaquedano”, en: *Anuario Musical*, 43 (1988).
- : *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1991.
- : *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1993.
- : “El Miserere de Vicente palacios”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995)
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier: *Aspectos de la música del siglo XVIII*. Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”: Sevilla, 1994.
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel: “*A copiar la pureza+ Música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, en: *Artigrama / Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Zaragoza. Nº 12 (1996-97)
- MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Instituto de estudios Orensanos “Padre Feijoo”: Orense, 1976.

--- : *Historia de la música española. El siglo XVIII*. Alianza Editorial: Madrid, 1985.

--- : *Historia de la música andaluza*. Biblioteca Cultural Andaluza: Sevilla, 1985.

MEDINA CRESPO, Alfonso: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Jaén*.
(Manuscrito fotocopiado, depositado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada. s/f.)

MOGROBEJO, Endika de-: *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía* (3 vols.) Editorial Mogrobejo-Zabala: Bilbao, 1995.

MOLL ROQUETA, Jaime: “Los villancicos cantados en la Capilla Real en los siglos XVI y XVII”, en: *Anuario Musical*, Vol. XXV (1970)

MORALES, Alfredo; SANZ, M^a José; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Excma. Diputación de Sevilla: Sevilla, 1981.

MORENO, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando(1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, en: *Revista de Musicología*, XI (1988).

MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*. Alpuerto-Fundación Luis Cernuda, Madrid: 1994.

MUNETÁ, Jesús M^o: “Apuntes para la historia de la música en la Catedral de Albarracín”, en: *Revista de Musicología*, VI/1-2 (1983).

--- : “Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII”, en: *Nassarre*, vol. XI/1-2 (1996).

MUNROW, David: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University

Press: London, 1976.

MUR BERNAD, Juan José de-: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Huesca*. Edición del Autor: Huesca, 1993.

NAVARRO, Restituto: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1973.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Estudio de la forma lamentación”, en: *Anuario Musical*, 47 (1992)

--- : “Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII”, en: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995)

PAHISSA, Jaime: *Sendas y cumbres de la música española*. Hachette: Buenos Aires, 1955.

PAJARES BARÓN, Máximo: *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1993.

PALACIOS GAROZ, José Luis: *José Pradas Gallén, el último barroco valenciano*. Sociedad Castellonense de Cultura: Castellón de la Plana, 1994.

--- : *El último villancico barroco valenciano*. Publicacions de la Universitat Jaume I y Servei de Publicacions Diputació de Castelló: Castellón de la Plana, 1995.

PEREZ PRIETO, Mariano: “La capilla de música de la Catedral de Salamanca (1700-1750)”, en: *Revista de Musicología*, XVIII, nº1-2 (1995)

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: “Corresponsales de Miguel Gómez Camargo”, en:
Anuario Musical, 14 (1959).

--- : *Los orígenes del barroco musical español*. Lección Magistral. Conservatorio Superior de Música: Valencia, 1973.

--- : *La cantata en España*. Comentarios al disco *Cantatas barrocas españolas del siglo XVIII* (MEC 1017). Ministerio de Educación y Ciencia: Madrid, 1984

QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Editorial Ariel s.a.: Barcelona, 1989.

QUINTANAL, I.: *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Universidad: Cátedra Feijoo: Oviedo, 1983.

RABASSA, Pedro: *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composición de la música*. (Manuscrito, ca. 1767). Edición facsímil a cargo de F. Bomastre, A. Martín Moreno y J. Climent. Universitat Autònoma. Barcelona, 1990.

RAMOS LÓPEZ, P.: *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1995.

REPETTO BETES, José Luis: *La Capilla de Música de la Colegial de Jerez*. Centro de Estudios Históricos Jerezanos: Jerez de la Frontera, 1980.

RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “Les àries dels villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792): Notes entorn l'evolució de l'ària en la música religiosa a la Catalunya del segle XVIII”, en: *Anuario Musical*, 50 (1995)

- RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia*. Biblioteca de Autores Cristianos: Madrid, 1955.
- ROBLEDO, Luis: “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada en el año 1800”, en: *Revista de Musicología*, III/1-2 (1980).
- ROMERO LAGARES, Joaquín: *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*. (inédito): 1999.
- ROS, Carlos (director): *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Editorial Castillejo: Sevilla, 1992.
- ROSEN, Charles: *Formas de sonata*. Editorial Labor: Barcelona, 1987.
- : *El estilo clásico*. Alianza Editorial: Madrid, 1986.
- RUBIO CALZÓN, Samuel: “El archivo de música de la Catedral de Palencia”, en: *Anuario Musical*, V (1950)
- : *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Biblioteca “La Ciudad de Dios”. Real Monasterio del Escorial, 1969
- : *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo del Escorial (I)*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1976.
- : *Forma del villancico polifónico desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1979.
- : *Historia de la música española. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Editorial: Madrid, 1983.
- : *La polifonía clásica*. Real Monasterio de El Escorial: Madrid, 1956.

RUBIO, S. y SIERRA, J.: *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II)*. Instituto de Música Religiosa: Cuenca, 1982.

SADIE, Stanley (Editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers; Londres: 1980.

SALAZAR, Adolfo: *La música de España*. Espasa-Calpe: Madrid, 1972.

--- : *La música en la sociedad europea*. Alianza Editorial: Madrid, 1983-1985.

SEVILLANO, Justo: “Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona”, en: *Anuario Musical*, XVI (1961).

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)”, en: *Revista de Musicología*, X/2 (1987).

STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Alianza Editorial: Madrid, 1993.

SUBIRÁ Y PUIG, José: “La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en: *Anuario Musical*, XII (1957).

--- : “La música en la Real Capilla Madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos”, en: *Anuario Musical*, XIV (1959).

TEJERIZO ROBLES, Germán: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Granada, 1989.

VV.AA.: *La música en la Iglesia de Castilla y León*. Fundación “Las Edades del Hombre”: León, 1991.

VEGA, Daniel: “El barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza”, en: *Revista de Musicología*, IV (1981).

VIRGILI BLANQUET, M^o A.: “Voces e instrumentos en la música religiosa del siglo XVIII”, en: *Nassarre*, III/2 (1987).

CATÁLOGO DE LA OBRA DE VALDIVIA

CATÁLOGO DE LA OBRA DE JUAN PASCUAL VALDIVIA.

La presente sección está extraída del *Catálogo del Archivo de Música de la Antigua Colegial de Olivares*, realizado entre 1998 y 1999 gracias a una “Ayuda a Proyectos de Investigación Musical” de la Junta de Andalucía.

La numeración de las obras se realiza conforme a dicho catálogo, de la misma manera que se ha hecho en el resto de la Tesis.

La estructura de cada registro queda de la siguiente manera:

- C Número de catálogo. Las obras de Valdivia abarcan del 300 al 520.
- C *Incipit* textual (literal).
- C Título diplomático (literal). Disposición de voces e instrumentos (las voces con las abreviaturas S A T B; instrumentos con su nombre completo). Fecha que figura en la portada de la obra. Tonalidad o modalidad.
- C En villancicos y cantadas, estructura formal de la obra.
- C Observaciones de interés.
- C Signatura del archivo de Olivares.
- C *Incipit* musical, tomado de la voz más aguda, o en su caso de la voz solista.

OBRAS EN LATÍN:

300

A solis ortu.

Motete ... a 4 al Santísimo Nombre de Maria. SSAT, bajón, cifrado. 1761. Re mayor.

Escrito en las mismas hojas que la obra nº 154.

65/11



301

Aleph.

Lamentación 3ª a duo que se canta el Jueves. SS, cifrado. 1770. Sol menor.

65/53



302

Aleph.

Lectio 3ª feria 6ª a solo con bajon. Tenor, bajón, cifrado. 1778. La menor.

Con un juego alternativo de violines y acompañamiento cifrado para Alto solista, una quinta alta.

65/52



303

Amavit eum.

Motete a 5 voces de común de confesores. SSATB, cifrado. 1807. La menor.

65/21

Responsorio 7º de Navidad a 5 con bajón. A/SATB, bajón, cifrado. 1791. Do mayor.

65/03



308

Beata viscera.

Motete a solo con bajon a Nuestra Señora. Bajo, bajón, cifrado. s/f. Do mayor.

65/29



309

Beatus Laurentius orabit.

Motete a solo con bajon a San Lorenzo. Tenor, bajón, cifrado. 1806. Sol mayor.

65/20



310

Beatus (vir) a 5 voces con violines.

S/SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1760. Re mayor.

65/50



311

Beatus vir a 5 5º tono.

S/SATB, cifrado. 1760. Re mayor.

Es la misma obra anterior (nº310) con pocas variantes.

65/44

312

Benigne fac a solo con violines y bajón o dos bajones.

Tenor, 2 bajones, bajón, cifrado. 1794. Do mayor.

El bajón solo es refundición de los otros dos.

65/26



313 - 314

Christus factus.

Motete a 4 para tinieblas, con violines sobrepuestos. SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1778. Do mayor.

Dos copias idénticas; en las mismas hojas que los N° 280 y 281.

66/02 65/19



315

Christus factus.

Motete de Dolores a 4. SATB. s/f. Sol menor.

Sin portada ni acompañamiento. Escrito a continuación del "O vos omnes" N° 351.

65/30



316

Congratulamini.

Motete a 5 voces con violines o bajon a Nuestra Señora. S/SATB, violines 1º y

2º, bajón, cifrado. 1786. Fa mayor.

Bajón “*para quando se cante sin violines*”.

65/14



317

Congratulamini.

Motete a 5 voces con violines o bajón a Nuestra Señora. T/SATB, violines 1º y

2º, bajón, cifrado. 1796. Sol mayor.

65/17



318

Congratulamini mihi.

Motete a 5 voces con violines o bajón a Nuestra Señora. A/SSAT, violines 1º y

2º, bajón, cifrado. s/f. Do mayor.

Es versión trasportada del anterior (nº317).

66/07

319

Credidi a 5 voces 7º tono.

S/SATB, cifrado. 1777. Modo Sol trasportado.

65/35



320

Credidi a 5 8º tono.

A/SATB, cifrado. 1785. Modo Sol.

65/37



321

Credidi a 5 voces 8° tono.

S/SATB, cifrado. 1788. Modo Sol trasportado.

Versión transportada de la anterior n°320.

65/36

322

Deus in nomine tuo.

Psalmos a 4 voces con violines 2° tono. SSAT, violines 1° y 2°, bajón, cifrado.

1760. Sol mayor.

65/32



323

Deus in nomine tuo.

Psalmos 1° de 1ª... a 5 voces de 8° tono.

S/SATB, cifrado. 1769. Modo Sol trasportado.

65/47



324

Dixit Dominus Domino meo.

Psalmos a 4 voces con violines. SATB, violines 1° y 2°, cifrado. 1759. Si menor.

65/41



325

Dixit Dominus a 5 voces 6º tono.

T/SATB, cifrado. 1781. Fa mayor.

65/49



326

Ecce concipies.

Motete a 5 al Dulcísimo nombre de Jesus. S/SATB, cifrado. 1773. Fa mayor.

Escrito a la vuelta de las hojas de la obra N° 359.

66/01



327

Ecce enim a duo con bajon o violines.

ST, bajón, cifrado. s/f. La menor.

Faltan los violines. Está sacado del Miserere N° 347.

66/20



328

Felix nanque.

Motete de Nuestra Señora con bajón obligado a 5. S/SATB, bajón, trompa, cifrado. 1781. Do mayor.

Añade dos violines y una trompa “sobrepuestos”.

65/15



329

Fiat mihi sanctuar(ium).

Motete a 5 voces a la Concepción de Nuestra Señora con bajón. SSATB, bajón, cifrado. 1784. Fa mayor.

Añade un segundo Alto "sobrepuesto".

66/05



330

Filius meus parvulus est.

Motete a 5 voces con bajón a la Concepción de Nuestra Señora. S/SATB, bajón, cifrado. 1784. Sol menor.

Añade un tercer Tiple "sobrepuesto".

66/06



331

Hodie nobis coelorum.

Responsorio 1º a 5 con bajón de Navidad. S/SATB, bajón, cifrado. s/f. Do mayor.

65/04



332

Hodie nobis de coelo.

Responsorio segundo de Navidad a 5. T/SATB, bajón, cifrado. s/f. Sol mayor.

65/05



333

Iod. Manum suam.

Lamentación 3 del Miércoles santo a solo con violines. Tenor, violines 1º y 2º, cifrado. 1759. Sol menor.

Dedicatoria: “*para Alonso Durán*”.

65/54



334

Letatus sum a 5 voces 1º tono trasportado.

S/SATB, cifrado. 1775. La menor.

65/48



335

Lauda Jerusalem a 5 voces 6º tono.

S/SATB, cifrado. 1779. Fa mayor.

65/45



336

Laudate Dominum omnes gentes a 5 8º tono.

S/SATB, cifrado. 1795. Modo Sol trasportado.

65/46



337

Magnificat a 8 voces de 8º tono.

SSAT/SATB, cifrado. 1760. Modo Sol trasportado.

65/01



338

Magnificat a 5 9º tono sobre la Magnifica a 9 de Don Pedro Rabassa. S/SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1779. Mi menor.

Claves altas.

65/02



339

Mirabilia.

Psalmos a 5 voces 2º tono. SS/ATB, cifrado. 1766. Sol menor.

Añade “*clausulas para versos de segundillo*”.

65/34



340

Mirabilia.

Psalmos 1º de 9ª a 5 voces 2º tono. SS/ATB, cifrado. 1766.

Copia con leves variantes del anterior (nº339). En la portada indica: “*Para la Yglesia de Alcalá la Real*”.

65/42

341

Miserere a 4 voces con violines.

SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1761. Do mayor.

66/09



342

Miserere a 5 voces.

SSATB, bajón, cifrado. 1764. Do mayor.

65/28



343

Miserere a 4.

SSAT, cifrado. 1771. Do mayor.

Añade en algunos números otros Tiple y Alto “*sobrepuestos*”. Añade partichelas sueltas para los números solísticos “*con violines o bajon*”.

66/13



344

Miserere a 4 con violines.

SSAT, violines 1º y 2º, bajón, cifrado. 1777 Do mayor.

Junto con las partichelas hay una partitura de trabajo casi completa con el bajo cifrado. Para el "Quoniam" hay otra versión para SATB.

66/11



345

Miserere a 4 con bajon o violines.

SATB, bajón, violines 1º y 2º, cifrado. 1780. Do mayor.

Las partes solísticas llevan bajón en lugar de violines.

66/10



346

Miserere a 5 con dos bajones o dos violines.

SSATB, 2 bajones, violines 1º y 2º, cifrado. s/f. Do mayor.

66/12



347

Miserere a 4 voces con violines y a falta de ellos con bajon.

s/f. Sólo conserva la parte del acompañamiento cifrado. Son de aquí las partes solísticas catalogadas con los números 304, 327 y 356, en un principio consideradas anónimas.

65/25



348

Miserere a 4.

SATB, cifrado. s/f. Do mayor.

65/31



349

O magnum misterium.

Responsorio 4º de Navidad a 4 con bajon. SATB, bajón, cifrado. 1788. Re mayor.

65/06



350

O magnum misterium.

Responsorio 4º a 5 de Navidad con bajon. S/SATB, bajón, 2 trompas, cifrado.

1796. Do mayor.

Trompas añadidas con posterioridad por otra mano.

65/07

Musical notation for 'O magnum misterium'. The score is in bass clef with a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderado'. The lyrics are: O mag-nummis - te - ri - um mis- te - ri - um. There are triplets indicated by a '3' over the notes 'mis-' and 'te -'.

351

O vos omnes.

Motete de Dolores a 4. SATB. 1760. Sol menor.

Sin portada ni acompañamiento. En las mismas hojas que el N° 315.

65/30

Musical notation for 'O vos omnes'. The score is in bass clef with a common time signature (C). The lyrics are: O vos om - nes qui tran - si - tis per vi - (-am).

352

Ornatam monilibus.

Motete a 5 voces con bajon obligado violines y trompas sobrepuestos.

S/SATB, violines 1º y 2º, bajón, trompa, cifrado. 1786. Sol mayor.

65/16

Musical notation for 'Ornatam monilibus'. The score is in bass clef with a common time signature (C). The lyrics are: Or - na - tam or - na - tam mo - ni - libus.

353

Precursor Domini.

Motete ... Otro a San Juan con bajon. SSAT, bajón, cifrado. 1769. Sol mayor.

En los mismos papeles que el motete N° 367.

65/18

Musical notation for 'Precursor Domini'. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. The lyrics are: Pre - cur - sor Do - mi - ni ve - nit de quo ip - se.

354

Princeps gloriosissime.

Motete a 5 voces al Arcangel San Miguel... S/SATB, cifrado. 1772. Sol menor.

En las mismas hojas que el N° 361.

65/22



355

Quem vidistis pastores.

Responsorio 3° a 5 de Navidad con bajon. S/SATB, bajón, cifrado. s/f. Sol

menor.

65/08



356

Quoniam a 4 en ecos.

SATB, bajón, cifrado. s/f. Do mayor.

Es parte del Miserere N° 347.

66/17



357

Quoniam a duo con violines o bajon.

SA, bajón, cifrado. s/f. Do mayor.

Faltan tales violines.

65/27



358

Repleti sunt omnes.

Motete para la dominica Pentecostes a 5 voces. SS(A)TB, cifrado. 1772. Re menor.

Falta la parte del Alto. En las mismas hojas que el N° 369.

65/23



359

Simeon justus.

Motete a 5 a la Purificacion de Nuestra Señora. S/SATB, cifrado. 1773. La menor.

En las mismas hojas que el N° 326.

66/01



360

Sub tuum presidium.

Motete... Otro a 4 de Nuestra Señora. SATB, cifrado. 1760. Sol menor.

En las mismas hojas que el N° 365.

65/13



361

Sub tuum presidium.

Otro motete a 4 voces a Nuestra Señora del Rosario. SATB, bajón, cifrado.

1772. Do menor.

Junto con la obra N° 354.

65/22



362

Suscipe verbum.

Motete solo con bajon a la anunciacion de Nuestra Señora. Alto, bajón, cifrado. 1784. La menor.

66/03



363

Te gloriosus apostolorum chorus.

Dos motetes a 4 uno de todos los Sanctos y otro.... SSAT, cifrado. 1760. Re menor.

Escrito junto con la obra N° 373.

66/08



364

Tempus est ut revertar.

Motete a 5 voces con bajon obligado a la Assension. S/SATB, bajón, cifrado. 1781. Sol menor.

65/12



365

Tota pulchra.

Motete a 4 voces de Nuestra Señora. SATB, cifrado. 1760. Sol menor.
Escrito en las vueltas de las hojas del N° 360.

65/13





370

Verbum caro factum est.

Responso 8º de Navidad con bajón. SATB, bajón, cifrado. 1781. Sol menor.

65/10



371

Victimae paschali laudes.

Sequentia de Resurrección a 4 voces. SATB, cifrado. 1761. Re menor.

Faltan las partes del Tiple y el Alto. En las mismas hojas que la obra N°305.

65/24



372

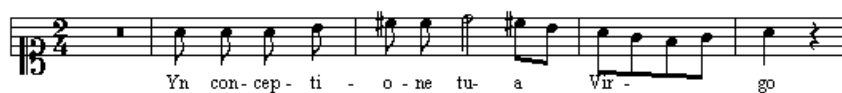
Yn conceptione tua Virgo.

Dos motetes a 4 ... y otro a la Concepcion de Nuestra Señora. SSAT, violines

1º y 2º, cifrado. 1760. Re menor.

Escrito junto con la obra N° 363.

66/08



OBRAS EN CASTELLANO:

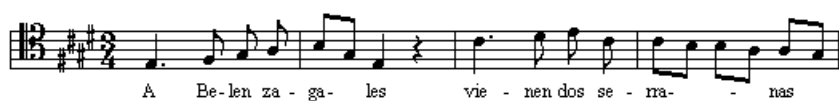
373

A belen zagales vienen.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1772. Mi mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

63/28



374

A la flor mas bella.

Villancico a Nuestra Señora. SATB, cifrado. 1778. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

64/34



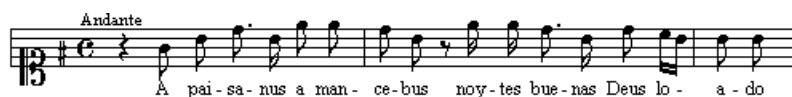
375

A paisanus a manzebus.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1772. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

63/23



376

A tener la Noche Buena.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1763. La mayor.

Estribillo + coplas.

63/14



377

Al clamor de voz festiva.

Villancico a 4 con clarines del Organo de Navidad. SATB, bajón, órgano.

1777. Re mayor.

Estribillo + coplas.

En la portada indica “bautismo”.

63/05



378

Al hospital de Belen.

Villancico a 5 de Navidad. SSATB, cifrado. 1779. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/20



379

Al placido estruendo.

Villancico a 4 voces con violines o clarines al organo: para Nuestra Señora de la Nieves. SATB, violines 1º y 2º, órgano. 1764. Re mayor.

Introducción + recitado “a dúo” + aria “a dúo” + dúo.

64/05



380

Al portal amigos.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1768. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

62/42



381

Al portal unas gitanas.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1775. Sol menor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

63/24



382

Al son de trompas y caxas.

Villancico a 5 voces con bajon y clarines al Organo a Nuestra Señora de las Nieves. S/SATB, bajón, órgano. 1773. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

64/02



383

Al son de trompas y caxas.

Villancico a 5 voces con bajon a Nuestra Señora de las Nieves. Puesto en musica p. el Sr. D. Juan Valdivia que fue de esta Cohl. Mtro. de Capilla.

S/SATB, cifrado. 1818. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

Falta la parte del bajón. Versión simplificada del villancico anterior. No es de mano de Valdivia.

64/01

384

Alegres pastores.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1771. Mi menor.

Estribillo + (tonada) + coplas.

62/41



385

Alegres quanto festibas, las Zagalas.

Villancico a 4 de Nabadad. SSAT, cifrado. 1761. Re menor.

Estribillo + coplas.

62/37



386

Alegria, alegria, que llega.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1764. Sib mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

62/15



387

Alegria buenas nuevas.

Villancico a 4 con clarines al Organo. SSAT, órgano. 1770. Re mayor.

Estribillo + coplas.

63/40



388

Apacibles clarines de la Aurora.

Villancico a 4 con bajones y clarines al Organo a Nuestra Señora de las Nieves. SSATB, 2 bajones, órgano. 1776. Re mayor.

Introducción + estribillo (a 5) + coplas.

Probablemente el Tiple 2º sea añadido.

64/11



389

Aquel antiguo asturiano.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1774. Sol mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/07



390

Ay de mi que pesar.

Villancico a 4 con bajon de Navidad. SATB, bajón, cifrado. 1778. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

62/44



391

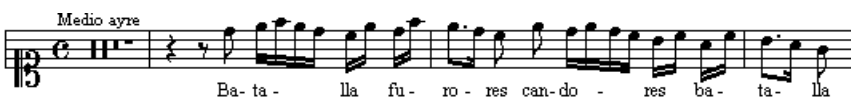
Batalla furores.

Villancico de Kalenda a la Concepcion de Nuestra señora a 5 con clarines al Organo. SSATB, violín, órgano. 1764. Do mayor.

Introducción + recitado “a dúo” + aria “a dúo” + (final).

Falta el segundo violín.

64/30



392

Cantad dulces querubes.

Villancico a 4 con violines o clarines del Organo a Nuestra Señora de las Nieves. SSAT, violines 1º y 2º, órgano. 1768. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Órgano “para sin violines”; bajo cifrado para acompañar a los violines. Es el original de las dos obras siguientes.

64/15



393

Cantad, dulces querubes.

Villancico a 5 voces con clarines del organo y trompas a Nuestra Señora de las Nieves. SSATB, bajón, trompa, órgano. 1775. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Falta una trompa. Es una adaptación muy fiel de la anterior. 64/08

394

Cantad dulces querubes.

Villancico a 5 voces a Nuestra Señora de la Nieves ...sacado de las obras del Sr. D. Juan Valdivia. SSATB, acompañamiento sin cifrar. 1818. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Versión simplificada del anterior. No es mano de Valdivia.

64/07

395

Casa de guerra.

Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con clarines al Organo. SATB, órgano. 1764. Sol mayor.

Introducción + estribillos + coplas.

Añade un segundo Tiple “sobrepuesto”.

63/03



396

Casa de guerra es Belen.

Kalenda villancico a 4 voces al Nacimiento de Nuestro Redemptor con bajón.

SATB, bajón, cifrado. 1777. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

El mismo texto que el anterior (nº395), con música diferente, aunque coinciden los *incipit*.

63/31

397

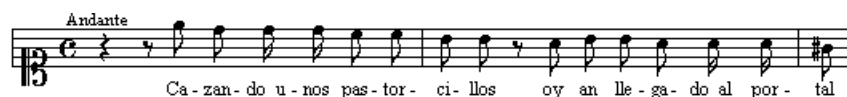
Cazando unos pastorcillos.

Villancico a 4 voces de Navidad con bajon. SATB, bajón, cifrado. 1772. Do mayor.

Estribillo + coplas.

En la portada indica “*El Ave fenis*”.

63/22



398

Celebremos todos.

Villancico a 4 de Navidad. SSAT, cifrado. 1769. Re mayor.

Estribillo + coplas.

62/07



399

Como el niño es mercader.

Villancico jocoso a 5 al Nacimiento de Nuestro Señor JesuXpto. A/SATB, cifrado. 1761. Sib mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/26



400

Como el niño haze pucheros.

Villancico a 4 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1767. Sol mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

62/05



401

Como naze oy en Belen.

Villancico a 4 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1767. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/34



402

Con fieros huracanes.

Villancico de Kalenda a 4 con violines de Navidad. SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1766. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

63/29



403

Con fieros huracanes.

Villancico de Kalenda a 4 voces con bajón al Nacimiento de Nuestro Redemptor. SATB, bajón, cifrado. 1772. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

Es el anterior nº403 con variaciones melódicas.

63/19

404

Con su manta al hombro.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1767. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

En portada indica: “*Gayta gallega*”.

62/29



405

Con una nueva tonada.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1763. Sib mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

62/39



406

De Belen la sacristia.

Villancico a 4 voces al Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo. SATB, cifrado. 1762. Do mayor.

Estribillo + coplas.

63/10



407

De canarias esta noche.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1770. Fa mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

63/18



408

De que sirve en esta noche

Villancico a 4 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1776. La menor.

Introducción + estribillo + coplas.

Añade un Tiple segundo “sobrepuesto”.

62/27



409

Decidme montes, prados.

Cantada con violines al Nacimiento. Alto, violines 1º y 2º, órgano. 1762. Sol menor.

Recitado + aria.

62/01

410

Divino amoroso.

Villancico a 5 de Navidad. SSATB, cifrado. 1777. Sol menor.

Estribillo + recitado “a dúo” + coplas.

63/30



411

Dos campos hoy frente.

Villancico a 4 voces con clarines del organo a la Concepcion de Nuestra Señora. SATB, órgano. 1770. Sib mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/23



412

Dos enfermos deplorados.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1776. Sol menor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/33



413

Echenme los ynstrumentos.

Villancico a 5 con violines al Nacimiento de Nuestro Redemptor. S/SATB, cifrado. 1761. Fa mayor.

Estribillo + coplas.

62/49



414

El alcalde de Bollullos.

Villancico a 5 de Navidad. SSATB, cifrado. 1774. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

63/01



415

El bello mapa del orbe.

Villancico de Kalenda a 4 con clarines al Organo a la Concepcion de Nuestra

Señora. SATB, órgano. 1771. Re mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/21



416

El mismo Dios me amonesta.

Cantada al Santísimo con bajón. Tiple, bajón, cifrado. 1752. Re menor.

Recitado + aria.

65/55

Musical score for 'El mismo Dios me amonesta' in D minor, Tiple, bajón, cifrado. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled 'Recitado' and the second 'Aria'. The lyrics are: 'El mis-mo Dios me_a-mo-nes-ta La ne-ga-zion de mi mis-ma Yo te bus-co mi se-ñor mi dul-ze'.

417

El principe sobervio del Abismo.

Villancico de Kalenda a 4 voces con clarines al Organo de Navidad. SATB,

órgano. 1767. Sib mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/47

Musical score for 'El principe sobervio del Abismo' in B-flat major, SATB, organ. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The lyrics are: 'El prin-ci-pe so-ber-vio del A-bis-mo ju-ra-do_ha-bi-ta-dor'.

418

En Belen casa de pan.

Villancico a 4 voces de Navidad. SSAT, cifrado. 1763. Fa mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

63/04

Musical score for 'En Belen casa de pan' in F major, SSAT, cifrado. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: 'En Be-len ca-sa de pan be-re-mos al Ni-ño Dios'.

419

En la gran plaza del mundo.

Villancico de Kalenda a 4 con clarines del Organo a la Concepcion. SATB, órgano. 1769. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/27



420

En la gran plaza del mundo.

Villancico a 4 con bajon y clarines del Organo a la Concepcion de Nuestra Señora. SATB, bajón, órgano. 1777. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

El mismo texto que la obra anterior, con algunos cambios en la música.

63/53



421

En las celestes campañas.

Villancico de Kalenda de Concepcion a 4 con violines. SSAT, violines 1º y 2º, cifrado. 1760. Do mayor.

Introducción + recitado + aria + recitado + aria “a cuatro”.

64/22



422

En las celestes campañas.

Villancico de Kalenda a 4 voces con bajon a la Concepcion de Nuestra Señora. SATB, bajón, cifrado. 1776. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

63/56



423

En tristes funestas sombras.

Villancico a 4 voces con bajon obligado a la Concepcion de Nuestra Señora.

SATB, bajón, cifrado. 1779. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/20



424

Entrar a ber al Dios.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1766. Re mayor.

Introducción + estribillo + recitado + coplas.

63/34



425

Escuchen dos sacristanes.

Villancico a 5 voces de Navidad. SSATB, cifrado. 1763. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/02



426

Espiritus alados.

Villancico a 4 con violines a Nuestra Señora. SATB, violines 1º y 2º, cifrado.

1786. Re mayor.

Estribillo + coplas.

64/18



427

Esta noche en el portal.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1767. Sib mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/38



428

Felices criaturas.

Villancico con bajon a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, cifrado. s/f. Do mayor.

Estribillo + coplas.

Falta el bajón. En la portada indica: “*Sacado de las obras del Sr. Valdivia Maestro que fue de esta Colegial de Capilla*”. No es manuscrito de Valdivia.

63/57



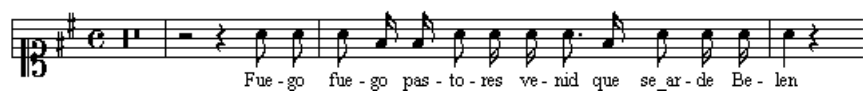
429

Fuego, fuego, pastores.

Villancico a 4 de Navidad con clarines del Organo. SATB, órgano. 1774. Re mayor.

Estribillo + coplas.

63/45



430

Gracioso esta zagalexos.

Villancico a 5 de Navidad. T/SATB, cifrado. 1768. Fa mayor.

Estribillo + coplas.

62/24



431

Ha de la mansion del llanto.

Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con vajon. SATB, bajón, cifrado. 1769.

Sol mayor.

Estribillo + coplas.

62/06



432

Ha de Nembroth.

Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con clarines del organo. SATB, violines

1º y 2º, órgano. 1765. Do mayor.

Introducción + Estribillo + recitado + aria + recitado + final a 4.

62/04



433

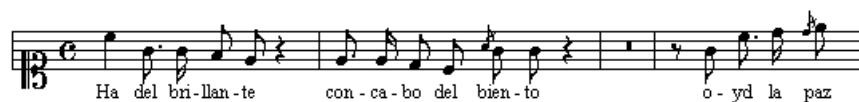
Ha del brillante concabo.

Villancico de Kalenda a 6 con bajon. SA/SATB, bajón, violín, cifrado. 1763.

Do mayor.

Recitado a dúo + estribillo + recitado + aria + recitado + aria a 6.

62/48



434

Ha del mar á de la tierra.

Villancico a 4 a la Concepcion de Nuestra Señora con bajon. SATB, bajón, cifrado. 1778. Do mayor.

Estribillo + coplas.

64/28



435

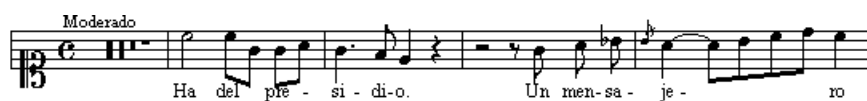
Ha del presidio.

Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajon. SATB, bajón, cifrado. 1779.

Do mayor.

Estribillo + coplas.

62/23



436

Hasta aora el pecado.

Cantada de Navidad con bajon. Tiple, bajón, cifrado. 1776. Sol mayor.

Recitado + aria.

63/42

Has-ta aora el pe-ca-do ven-ta-jo-sos su-ce-sos ha lo-gra-do
To-do es re-go-ci-jo el vien-to, to-do es man-se-dum-bre

437

Hasta el portal.

Villancico a 5 de Navidad. SSATB, cifrado. 1775. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

62/25



438

Jardineros del mundo.

Villancico a 4 a Nuestra Señora. SATB, cifrado. 1777. Do mayor.

Estribillo + coplas.

64/17



439

La Aurora Maria.

Villancico a 4 con bajon al Nacimiento de Nuestro Señor JesuChristo. SATB, bajón, cifrado. 1776. Sib mayor.

Estribillo + coplas.

Traducción libre del *Magnificat*.

63/51



440

La gracia y la envidia salen.

Villancico de Kalenda de Concepcion con clarines del organo a 5. T/SATB, violín, órgano. 1762. Sol mayor.

Introducción + estribillo + recitado + aria “a dúo y a 5”.

64/19



441

La hermosa nube que al justo.

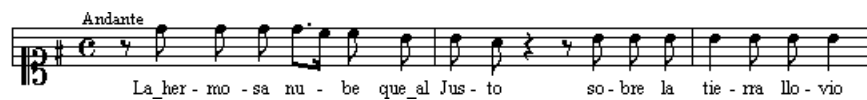
Villancico de Kalenda a 4 con clarines al organo a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, bajón, órgano. 1771. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Dos acompañamientos: “*para sin bajon obligado*” (1771), y “*para sin clarines*”

del organo” (1778).

64/10



442

Las serranillas alegres.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1765. Sib mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/35



443

Las zagalas esta noche.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1762. Mi menor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/54



444

Los infelices ardores.

Villancico a 4 voces con clarines al organo para Nuestra Señora de las Nieves.

SATB, violín, órgano. 1765. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/04



445

Los infelices ardores.

Villancico a 4 con bajon a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, bajón, cifrado.

1779. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

La misma obra que la anterior, con leves cambios.

64/12

446

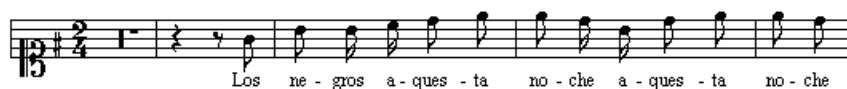
Los negros aquesta noche.

Villancico poco serio a 5 con violines de Nabadad. SAA(T)B, violines 1º y 2º, cifrado. 1760. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Falta la parte del Tenor.

63/47



447

Misera prole.

Villancico de Kalenda a 5 voces para el Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor JesuChristo. SSATB, cifrado. 1762. Sol menor.

Estribillo + coplas.

63/37



448

Miseros hijos de Eva.

Villancico de Kalenda a 5 voces con bajon de Navidad. S/SATB, bajón, cifrado.

1768. Do mayor.

Estribillo + coplas.

63/52



449

Miseros hijos de Heva.

Villancico de Kalenda de Navidad a 5 voces con bajón. S/SATB, bajón, cifrado.

1775. Do mayor.

Estribillo + coplas.

La misma obra que la anterior, con variantes.

63/16



450

Mortales que padeceis.

Villancico a 4 con violines a la purisima Concepcion de Nuestra Señora.

SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1761. Sib mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Añade un segundo Tiple “sobrepuesto”.

64/32



451

Noche funesta y triste.

Villancico de Kalenda de Nabidad a 5 con violines. S/SATB, violines 1º y 2º, 2

trompas, cifrado. 1760. Sol menor.

Estribillo + coplas + recitado + aria + andante.

Las trompas no son de mano de Valdivia.

63/48



452

Noche buena es para todos.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1779. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

62/53



453

O! esclavitud tirana.

Villancico de Kalenda a 4 voces al Nacimiento de Nuestro Señor Xristo. SATB, órgano. 1771. Sol mayor.

Estribillo + recitado + aria + recitado + final.

63/27



454

O que tormenta de luzes.

Villancico a 4 con bajon y clarines al organo de Navidad. SATB, bajón, órgano. 1775. Re mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

63/25



455

Oy al portal a venido.

Villancico a 5 de Navidad. A/SSTB, cifrado. 1770. La mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

El segundo tiple del coro 2º indica: "o contralto".

63/36



456

Oy al portal de Belen.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1777. Fa mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

62/36



457

Oy de Roma el esquilino.

Villancico a 4 con bajones a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, 2 bajones, cifrado. 1774. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/06



458

Oy se consagra.

4 del Santisimo. SATB, cifrado. s/f. Do mayor.

Estribillo + coplas.

Muy estropeado y roto. Falta la portada.

57/25



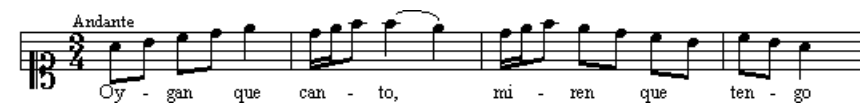
459

Oygan que canto.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1766. La menor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/09



460

Pamperdido vuelve.

Villancico a 4 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1765. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

Indica en portada: “*Marcha Prusiana*”.

62/28



461

Para festejar la noche.

Villancico poco serio a 5 de Nabadad. SSATB, cifrado. 1760. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

(D. Quijote y Sancho visitan el Portal).

63/46



462

Para que recobre el día.

Villancico de Kalenda a 4 a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, órgano.

1772. Sol mayor.

Introducción + recitado + aria + final.

64/09



463

Para timbre glorioso de este día.

Villancico de Kalenda para Nuestra Señora de las Nieves a 4 con violines.

SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1761. Re mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/14



464

Pasquala que a las pastoras.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1765. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/31



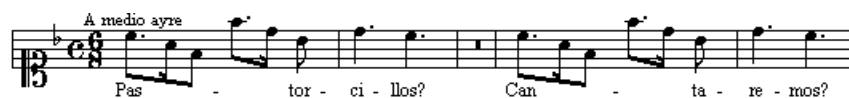
465

Pastorcillos, cantaremos.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1760. Fa mayor.

Estribillo + tonada + respuesta + coplas.

62/08



466

Pastorcillos, yo soy como Blas.

Villancico a 5 voces al Nacimiento. A/SATB, cifrado. 1762. Sib mayor.

Estribillo + coplas.

63/11



467

Pastores despertad, que nueva.

Cantada de Nabadad con bajon. Tiple, bajón, cifrado. 1760. Sib mayor.

Recitado + aria.

63/49



468

Pastorzilla donde bas.

Villancico a 4 voces de Nabadad. SSAT, cifrado. 1752. Sol menor.

Estribillo + coplas.

62/11



469

Placentera no vrinda.

Villancico a 4 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1776. Sib mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/41



470

Por que llorais Niño mio.

Villancico a 3 con violines de Navidad. SAT, violines 1º y 2º, cifrado. 1766.

Sol menor.

Estribillo + coplas.

62/03



471

Porque lloras suspiras.

Villancico de Kalenda a 4 con bajon al Nacimiento de Nuestro Señor

JesuChristo. SATB, bajón, cifrado. 1776. Sol menor.

Introducción + recitado + estribillo + coplas.

62/19



472

Pues ay Mula en el Portal.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1761. Do mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/51



473

Pues que San Joseph.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, campanillas, cifrado. 1778. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/46



474

Quando de Belen anuncian.

Villancico a 4 voces de Navidad. SSAT, cifrado. 1752. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

62/12



475

Quando Dios de Ysrael.

Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajones. SATB, 2 bajones, cifrado.

1774. Sol mayor.

Introducción + (estribillo) + coplas.

63/44



476

Que asombro, que prodigio.

Villancico de Kalenda a 4 con bajon a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, bajón. cifrado. 1777. Do mayor.

Estribillo + coplas.

64/13



477

Que clamor.

Villancico de Kalenda a la Concepcion de Nuestra Señora a 4 con clarines del organo y bajon. SATB, bajón, órgano. 1772. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Añade un Tiple segundo “sobrepuesto”.

64/31



478

Que dulce divino.

Villancico a 4 a Nuestra Señora con violines. SSAT, violines 1º y 2º, cifrado.

1795. Sol menor.

Estribillo + coplas.

Añade un Bajo “sobrepuesto”.

64/33



479

Que es esto mis ojos.

Villancico a duo de Nabadad con bajon. SS, bajón, cifrado. 1751. Sol menor.

Estribillo + coplas.

62/10



480

Que hermosa y peregrina.

Villancico a 4 con violines a Nuestra Señora. SSAT, violines 1º y 2º, cifrado.

1796. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

64/26



481

Que nueva luz resplandece.

Villancico de Kalenda a la purisima Concepcion a 4 con clarines del organo.

SATB, órgano. 1763. La mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

64/24



482

Que repetidos temores.

Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con clarines al organo. S/SATB, órgano.

1770. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

63/15



483

Que sonora armonia.

Villancico a 4 a Nuestra Señora con violines sobrepuestos. SATB, violines 1º y

2º, cifrado. 1782. Re mayor.

Estribillo + coplas.

63/54



484

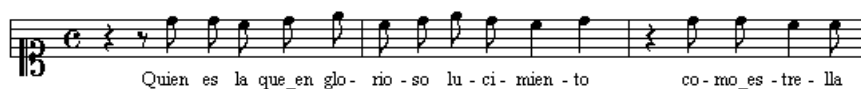
Quien es la que en glorioso.

Villancico a 4 voces con dos bajones a la Concepcion de Nuestra Señora.

SATB, 2 bajones, cifrado. 1774. Re menor.

Introducción + estribillo + recitado + aria.

64/35



485

Resonad esferas.

Villancico de Kalenda de Navidad a 5 con violines. S/SATB, cifrado. 1761. Do mayor.

Estribillo + recitado + aria + coplas.

Faltan los violines.

63/38



486

Risueñas las fuentes.

Villancico a 4 voces con violines a la Concepcion de Nuestra Señora. SATB, violines 1º y 2º, cifrado. 1759. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

64/25



487

Sagrados paraninfos.

Villancico a 4 con bajon a Nuestra Señora de las Nieves. SATB, bajón, cifrado.

1780. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

Añade un segundo Alto “sobrepuesto”.

64/03



488

Silencio pastores, zagales.

Villancico a 6 de Navidad. AA/SATB, cifrado. 1764. Sib mayor.

Estribillo + coplas.

63/35



489

Soberviamente animosas.

Villancico de Kalenda a 4 voces con clarines al organo a la Concepcion de Nuestra Señora. SATB, violín, órgano. 1765. Re mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Lleva un “Violin primero”; debe faltar el segundo.

64/29



490

Soberbiamente animosas.

Villancico a 4 de Kalenda de Concepcion con clarines del organo y bajones.

SATB, 2 bajones, órgano. 1775. Re mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Es copia del anterior nº 490, con pequeñas variaciones.

63/55

491

Sordo un biejo y tartamudo.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1777. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Añade un segundo Tenor “*sobrepuesto*”.

63/32



492

Tirayla zagaliños.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1769. Re mayor.

Estribillo + coplas.

63/39



493

Tristes hijos de Adán.

Villancico de Kalenda de Navidad a 4 con bajon. SATB, bajón, oboe, trompa, cifrado. 1778. Sol mayor.

Recitado + estribillo + coplas + recitado + aria.

El oboe y la trompa son de mano diferente de Valdivia.

62/52



494

Un bonetero esta noche.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1772. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

63/21



495

Un frances pobre.

Villancico a 4 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1771. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/17



496

Un musico mistifori.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1764. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Falta la parte del Tiple de segundo coro.

36/26



497

Un negrillo muy gracioso.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1765. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

62/18



498

Un pastor que es danzarin.

Villancico a 5 voces al Nacimiento. S/SATB, cifrado. 1762. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

63/08



499

Un portuguez ha venido.

Villancico a 4 de Navidad. A/SATB, cifrado. 1776. Sol mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/43



500

Un siciliano.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1778. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

Falta la parte del Alto. En portada indica “*linterna mag^{ca}*”.

62/30



501

Una hermosa pastorcilla.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1771. Sib mayor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

En la portada indica: “*Guadix*”.

62/16



502

Una tonadilla cantare.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1774. Do mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/20



503

Una tropa de pastores.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1774. Sol mayor.

Introducción + estribillo + tonada.

63/09



504

Una zagaleja.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1775. Re mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/40



505

Unas serranas discretas.

Villancico a 4 voces de Navidad. SSAT, cifrado. 1761. Sol menor.

Introducción + estribillo + tonada + coplas.

62/50



506

Vamos zagalejas.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1766. Sol mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/14



507

Vamos zagalejos.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1778. Fa mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/06



508

Vaya de seguidillas.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1769. Re mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/45



509

Vaya de tonadilla.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1763. Re menor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/02



510

Vaya de tonadilla.

Villancico a 5 voces de Navidad. S/SATB, cifrado. 1772. Sol menor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/21



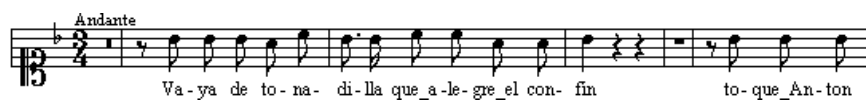
511

Vaya de tonadilla.

Villancico a 4 de Navidad. SATB, cifrado. 1777. Sol menor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/33



512

Vaya tonadilla.

Villancico a 5 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1775. Sol mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/22



513

Viendo zelebrar de noche.

Villancico a 4 voces de Navidad. SATB, cifrado. 1775. Fa mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

En portada indica: “negros”.

63/17



514

Virgenes agraciadas.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1762. Sol menor.

Estribillo + coplas.

Adaptación de la obra nº 260; también en el cuadernillo segundo (nº 33).

63/12



515

Vivientes que los orbes havitais.

Villancico a 4 con violines a Nuestra Señora de las Nieves. SSAT, violines 1º y 2º, cifrado. 1799. Re mayor.

Estribillo + coplas.

64/16

A medio ayre

Pa - ja - ri - llos que_el ay - re pe - ne - trais

516

Volando pastores.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1764. Do mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

62/13

Andante

Vo - lan - do Pas - to - res, vo - lan - do

517

Ya la brillante oguera.

Villancico cantada de Navidad con bajon. Tiple, bajón, cifrado. 1779. Sol mayor.

Recitado + aria.

63/50

Recitado

Ya la bri - llan - te ho - gue - ra del cie - lo de - ra - ma - da

Aria A medio ayre

Bier - te_al - jo - far bu - lli - cio - so, cla - ra

518

Yo no se como y por donde.

Villancico a 5 voces de Navidad. A/SATB, cifrado. 1766. Sol mayor.

Introducción + estribillo + coplas.

En la portada indica: “*tutilimundi*”

62/32



519

Zagalejas las de.

Villancico a 5 de Navidad. S/SATB, cifrado. 1770. Sol mayor.

Estribillo + coplas.

63/13



520

Zagalejas tonada tenemos.

Villancico a 5 de Navidad. T/SATB, cifrado. 1774. Sol mayor.

Estribillo + tonada + coplas.

63/43



ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

Músicos citados en el texto que trabajan o tienen relación con la Colegial de Olivares en el periodo estudiado.

Aponte, Miguel de	103 -105
Barea, Pablo	118
Blasco de Nebra	152
Bleñi, Manuel Antonio	121
Campo, Pedro de	125
Carrión, Bartolomé José	152 -156
Castro, Miguel de	122, 179
Castro Barrientos, Pedro de	400
Cedillos, Miguel	137
Cedillos, Francisco	164, 168
Delgado Montero, Francisco	177
Delgado Villegas, Antonio	120, 139, 140
Durán, Alonso	127 -129
Escobar, Juan de	124
Galea, José	123, 124
García de Acosta, José	105 -109
García de Acosta, Francisco	165, 166, 167
Gascón, Miguel	124, 187
González, Francisco de Paula	132, 140, 207
Horcas y Copado, Félix de	119
Izquierdo, José María	134
León, José de	105, 124 -125, 188
López, José	152
Martagón, Esteban	134
Mayes, Juan Francisco	19, 149, 176
Mayorga, Juan	20, 84, 149 -151
Montilla, José	116, 118, 342
Muñoz Moreno, José	122
Ortega, Manuel Clemente de	118, 145
Ortíguez, Francisco	158
Pallarés, Tomás	131
Roldán Guatel, Juan	176, 180
Saa, Arcadio	165
Saa, Juan	165 -166
Urrutia, Ramón	129, 169 -170
Vidal, Juan Domingo	177, 179
Villar, Pedro Bautista del	123, 169
Vizcaíno, Estacio	138

Los nombres de músicos que tienen obras en el archivo de Olivares se podrán hallar en las páginas 220, 330 y 374, 399 y ss.

ÍNDICE GENERAL

Capítulo I: PROLEGÓMENOS	3
I.1 Justificación.....	4
I.2 Presentación.....	12
I.2.1 <i>Objetivos</i>	13
I.2.2 <i>Delimitación</i>	14
I.2.3 <i>Bibliografía sobre Olivares</i>	15
I.3 Organización y Metodología	16
I.4 Fuentes	18
I.4.1 <i>El Archivo de Olivares</i>	18
I.4.1.1 Apunte histórico (18)	
I.4.1.2 Situación actual del Archivo (22)	
I.4.2 <i>Fuentes primarias</i>	23
I.4.2.1 Actas Capitulares (23)	
I.4.2.2 Otros documentos del archivo (25)	
I.4.2.3 Papeles de música (26)	
I.4.3 <i>Fuentes secundarias</i>	27
I.4.3.1 Otros archivos (27)	
I.4.3.2 Bibliotecas y fuentes bibliográficos (27)	
I.5 Abreviaturas, siglas y criterios de transcripción	29
Capítulo II: LA COLEGIATA DE OLIVARES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII	31
II.1 NOTICIA HISTÓRICA.....	32
II.1.1 <i>Origen. Los Guzmán</i>	32
II.1.2 <i>Casa del Carpio</i>	35
II.1.3 <i>La casa de Alba</i>	35
II.1.4 <i>El final de la Colegial</i>	38
II.1.5 <i>Los Abades</i>	40
II.2 La Colegial en su entorno.....	42
II.2.1 <i>Olivares y el Aljarafe a finales del Antiguo Régimen</i>	42
II.2.2 <i>Situación de la Colegial en la comarca</i>	43
II.2.3 <i>Relación con la Diócesis</i>	46
II.3 Patrimonio Artístico	48
II.3.1 <i>El edificio del templo.</i>	48
II.3.2 <i>El contenido del templo</i>	49
II.3.2.1 Los libros de coro (50)	
II.3.2.2 El coro (52)	
II.4 Liturgia	55
II.4.1 <i>La Misa</i>	60
II.4.2 <i>El Oficio Divino</i>	63
II.4.3 <i>Calendario litúrgico</i>	66
II.4.4 <i>Ceremonial.</i>	70

Capítulo III: LA MÚSICA EN LA COLEGIAL	74
III.1 El <i>Coro</i> y la <i>Capilla</i>	75
III.1.1 <i>El Coro</i> ..	75
III.1.2 <i>La Capilla de Música</i>	77
III.1.3 <i>Localizaciones de la música en la Colegial</i>	78
III.1.4 <i>Salidas de la Capilla y de los músicos</i>	82
III.1.5 <i>Salarios y otras remuneraciones</i>	86
III.2 Maestro de Capilla.....	89
III.2.1 <i>Las obligaciones musicales de los Estatutos</i>	92
III.2.2 <i>Las obligaciones del “Libro blanco”</i>	93
III.3 Sochantre	99
III.3.1 <i>Miguel Gerónimo de Aponte</i>	103
III.3.2 <i>José García de Acosta</i>	105
III.3.3 <i>El Canto Llano en la Colegial</i>	109
III.4 Capellanes.....	113
III.4.1 <i>Capellanías de Música</i>	115
Primera (115)	
Segunda (115)	
Cuarta (120)	
Quinta (122)	
Octava (126)	
Novena (130)	
III.4.2 <i>Capellanías de “Coro y Altar”</i>	131
III.5 Salmistas.....	135
III.5.1 <i>Ayuda a la Capilla</i>	137
III.5.2 <i>Apuntador de los libros del Coro</i>	140
III.6 Mozos de Coro.....	142
III.7 Organistas	147
III.7.1 <i>Juan Mayorga</i>	146
III.7.2 <i>Bartolomé José Carrión</i>	152
III.7.3 <i>Miguel Rojo, suplente</i>	156
III.7.3 <i>El órgano de Olivares en este periodo</i>	158
III.8 Bajonistas.....	163
III.9 Violinistas.....	168
 Capítulo IV: JUAN PASCUAL VALDIVIA Y VALENZUELA	 172
IV.1 Biografía.....	173
IV.1.1 <i>Orígenes</i>	173
IV.1.2 <i>Las Oposiciones de acceso al Magisterio</i>	175
IV.1.3 <i>El Magisterio de Capilla</i>	183
IV.1.4 <i>Ausencias</i>	190
IV.1.5 <i>Otros cargos en la Colegial</i>	191
IV.1.6 <i>Últimos años</i>	195
IV.1.7 <i>Los testamentos y su personalidad</i>	200

IV.2 Vida musical y anecdotario de la Colegial.....	205
IV.2.1 <i>Disciplina</i>	225
IV.2.2 <i>Anécdotas</i>	210
Capítulo V: LA OBRA DE VALDIVIA	215
V.1 Fuentes	216
V.1.1 <i>El archivo de música de Olivares</i>	217
V.2 Organización	245
V.2.1 <i>Soprote</i>	221
V.2.2 <i>Presentación</i>	221
V.2.3 <i>Escritura musical</i>	223
V.2.4 <i>Fechas y otras indicaciones en los papeles</i>	230
V.2.5 <i>Copista</i>	232
V.3 Obras en castellano.....	234
V.3.1 <i>Introducción histórica y desarrollo del villancico</i>	234
V.3.2 <i>Utilización</i>	239
V.3.3 <i>Tipologías</i>	243
V.3.3.1 Tipologías formales (244)	
V.3.3.2 Según las voces (260)	
V.3.3.3 Según los instrumentos (263)	
V.3.3.4 Según personajes y situaciones (266)	
V.3.4 <i>Textos</i>	292
V.3.4.1 Autoría de los textos (292)	
V.3.4.2 Métrica (293)	
V.3.4.3 Recursos literarios (302)	
V.3.5 <i>Estilo y recursos musicales</i>	307
V.3.5.1 Sonido y textura (307)	
V.3.5.2 Armonía y tonalidades (311)	
V.3.5.3 Melodía y articulación (317)	
V.3.5.4 Ritmo y compases (320)	
V.3.5.5 Recursos expresivos (325)	
V.3.6 <i>Otros villancicos en el archivo de Olivares</i>	330
V.3.7 <i>La prohibición de los villancicos y Olivares</i>	331
V.3.7.1 Historia y antecedentes (332)	
V.3.7.2 La prohibición en Olivares (339)	
V.3.7.3 Villancicos después de la prohibición. (340)	
V.3.8 <i>¿Villancicos representados?</i>	343
V.4 Obras en latín	347
V.4.1 <i>Utilización</i>	349
V.4.2 <i>Géneros y formas</i>	352
V.4.2.1 Responsorios (353)	
V.4.2.2 Motetes (355)	
V.4.2.3 Salmos (359)	
V.4.2.4 Misereres (360)	

V.4.2.5 Lamentaciones (362)	
V.4.2.6 Magnificat (363)	
V.4.2.7 Secuencias (364)	
V.4.3 <i>Tipologías</i>	365
V.4.3.1 Según las voces (365)	
V.4.3.2 Acompañamientos instrumentales (367)	
V.4.4 <i>Estilo y recursos</i>	368
V.4.5 <i>Otras obras en latín en el archivo de Olivares</i>	373
V.5 Empleo de instrumentos	377
V.5.1 <i>Instrumentos e instrumentistas</i>	378
V.5.2 <i>Bajón</i>	378
V.5.3 <i>Violines</i>	384
V.5.4 <i>Órgano</i>	386
V.5.5 <i>Otros instrumentos minoritarios</i>	388
V.6 Reutilización de obras.....	392
V.6.1 <i>Circunstancias y estado de la cuestión</i>	392
V.6.2 <i>Diseminación de los villancicos: los textos</i>	397
V.6.3 <i>Situación de Olivares y Valdivia. Relaciones</i>	398
V.6.4 <i>Uso de obras de otros autores</i>	405
V.6.4.1 Empleo de obras ajenas (406)	
V.6.4.2 Elaboración sobre obras ajenas (407)	
V.6.4.3 Apropiación de obras ajenas (408)	
V.6.5 <i>Uso de obras propias</i>	409
V.6.5.1 Repetición de obras propias (409)	
V.6.5.2 Elaboración sobre obras propias (411)	
Capítulo VI: CONCLUSIONES	414
Apéndices	420
DOCUMENTOS	
1.- Estatutos sobre músicos	421
2.-Edicto de la segunda convocatoria	426
3.- Resultados de la primera Oposición	427
4.- Resultados de la Oposición de Valdivia	431
5.- Estatuto sobre la situación de encomienda	434
6.- Encabezamiento del libro " <i>Razon de los Individuos</i> "	435
7.- "Libro Blanco"	436
8.- Estatutos sobre festividades y canto llano	440
9.- Estatutos sobre horarios y calendario de las clases	441
10.- Testamento Primero	443
11.- Poder para testar	449
12.- Testamento segundo	451
TABLAS	
1.- Genealogía de los Condes de Olivares	458
2.- Maestros de Capilla, Sochantres y Organistas	459

3.- Personas que ocuparon las Capellanías	461
4.- Listado de Salmistas	466
5.- Listado de Mozos de coro	468
6.- Actas capitulares sobre violinistas traídos de fuera.	470
7.- Villancicos y cantadas	473
8.- Instrumentos en villancicos	478
9.- Obras en latín	481
10.- Ausencias de Valdivia	487
ILUSTRACIONES	
1.- <i>Marcha Prusiana.</i>	493
2.- Sillería del Coro y facistol	496
3.- Tribuna de los músicos y órgano.	497
4.- Tondo en el facistol de la Catedral de Sevilla.	498
5.- Portada del Villancico <i>El bello mapa del Orbe</i>	499
Referencias Bibliográficas	501
Catálogo de la obra de Valdivia	519
Índices	578

Se dio conclusión a esta Tesis Doctoral
el domingo 7 de diciembre de 2003
día siguiente del 25 aniversario de
la Constitución Española y
víspera de la Fiesta de la
Inmaculada Concepción
de María.